

frakcija

MAGAZIN ZA IZVEDBENE UMJETNOSTI / PERFORMING ARTS MAGAZINE

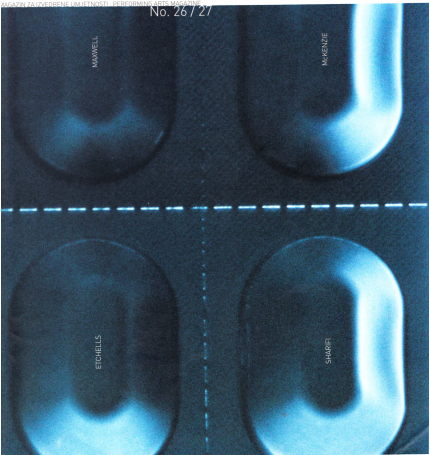
No. 26 / 27

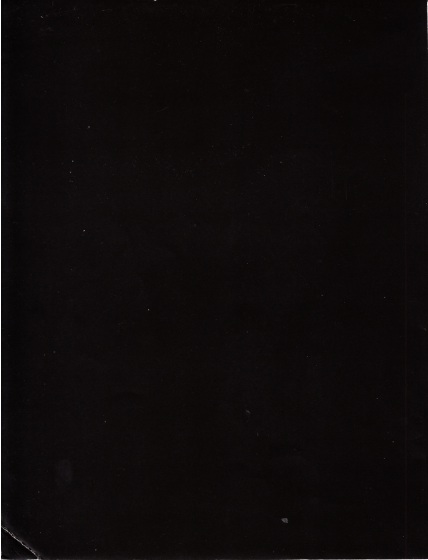
MAXWELL

MCKENZIE

ETCHELLS

SHARIFI





Nakon nekoliko godina jedna nova Frakcija ponovo nalkuje istim starima, barem po tome što tema ovog puta ne čini pokrenu sadržaja. Zakupljeni problemskim postavljanjem prethodnih izdanja (# 19 ENERGIJA, # 20/21 GLUMAC IMAO AUTOR, # 22/23 RADIKALIZMI ISTOČNE EUROPE, # 24/25 SPONTANITET DOGAĐAJNOST, IMPROVIZACIJA), u posljednje smo vrijeme zaslobili neki fenomeni, predstave, imena i priopće koji su tematski zahvatili obradivanih tema. No umjesto da odražuje propušteno, novi dvobroj najavljuje neke buduće Frakcije, kojima bi naslovi mogli biti: neo-naturalizam ili što manje teatra (Maxwell, Jelić & Rajković), navigiranje narativa (Etchells), djeca na sceni (Indoš), insceniranje općenog (Performing Unit), hipartatar (Brezovec), grupne dinamike (Forced Entertainment, Eko-scena, BADoo), alternativne alternative (Le cheval, Theatre des femmes), izvedba demokracije, stratum performansa (McKenzie)...

Priloge s konferencije VAGUE VOLATILE INCOMPREHENSIBLE održane u studenom 2002. u Zagrebu objavljujemo u sljedećoj Frakciji

After several years this issue of FRAKCIJA looks like the old ones, at least insofar as it is not conceived around a particular topic. Preoccupied with problems the previous issues were devoted to (# 19 ENERGY, # 20/21 ACTOR AND/AS AUTHOR, # 22/23 RADICALISMS OF EASTERN EUROPE, # 24/25 SPONTANEITY, EVENTUALITY, IMPROVISATION), we have evaded certain phenomena, productions, names and debates that fell outside their scope. However, instead of making up for what has been omitted, this new double issue heralds some possible concerns for the future: neo-naturalism or as little theatre as possible (Maxwell, Jelić & Rajković), narrative navigation (Etchells), children on stage (Indoš), staging the obscene (Performing Unit), hyper-theatre (Brezovec), group dynamics (Forced Entertainment, Eko-scena, Le cheval, BADoo), performing democracy, performance stratum (McKenzie)...

The proceedings of the conference VAGUE VOLATILE INCOMPREHENSIBLE held in Zagreb in November 2002 will be published in the next issue!

Sadržaj

004. **Matrica performansa**
Razgovor s Jonom McKenziejem
razgovarač: Tomislav Medak
014. **Izvedbena učinkovitost demokracije**
piše: Jon McKenzie
026. **Špijski čovjek, ili: insceniranje disocijacije**
Richarda Maxwella
piše: Gerald Siegmund
036. **O pripovijedanju**
Razgovor s Timom Etchebarom / Forced
Entertainment
razgovarač: Jackie Smart
048. **Ne tumbaž! Lomljivo**
piše: Lada Čale Feldman
056. **Techno-Woyzeck**
piše: Ivana Ivković
060. **Umjetnost jednako aktivizam**
Razgovor s Hoomanom Sharifijem i Kristine
Bettevold / Impure Company
razgovarač: Nikola Pristaš
066. **Razgovor s BADAco.**
razgovarač: Oliver Filijć
078. **Šum kao strategija produkcije**
piše: Ivana Ivković
082. **DI-SQ/LO-NANTNI DU-O**
piše: Bojana Mironić, Aldo Ovejd

Contents

098. **Dvojbe (oko) teatra**
pisci: Marin Blačević
116. **Alternativa devedestih**
pisci: Oliver Frič
122. **Theatre des femmes**
126. **Le cheval**
132. **Eks-scena / Željka Sančanin / Selma Banich**
razgovarala: Ivana Ivković
priredila: Agata Junka
139. **Pobednički prestup**
Povodom knjige Euridikiini osveti Lada Čale Feldman
pisci: Svetlana Bapšak
010. **Performance Matrix**
An interview with Jon McKenzie
interviewer: Tomislav Medak
022. **Democracy's Performance**
by Jon McKenzie
031. **Caveman, on Richard Maxwell's staging of dissociation**
by Gerald Siegmund
043. **On Narrative**
An interview with Tim Etchells / Forced Entertainment
interviewer: Jackie Smart
054. **Fragile. Do not Tumble!**
by Lada Čale Feldman
059. **Techno-Woyzeck**
by Ivana Ivković
064. **Art Equals Activism**
An interview with Hooman Sharifi and Kristina Sæviold / Impure Company
interviewer: Nikola Prizad
075. **BADco.**
interviewer: Oliver Frič
081. **Noise as a Strategy of Production**
by Ivana Ivković
090. **DI-SO/LO-NANT DU-O**
by Bojana Mitrović, Aldo Cvejć



MATRICA PERFORMANSA

Razgovor s Jonom McKenzijem
ožujak 2003.

Razgovorac: Tomislav Medak

S engleskoga preveo Tomislav Medak

FRAKCIJA: U svojoj knjizi *Perform or Else - From Discipline to Performance*, polazeći od različitih pojavnih oblika performansa*, performansi i performativa, razvijate opću matricu performansa koja se nalazi u osnovi različitih aspekata životnog svijeta (*living world*) danas. Možete li opisati tu matricu i njene raznovrsne permutacije u različitim područjima performansa?

To je težak zadatak jer su, kao što vam je poznato, permutacije kompleksne, a moj odgovor riskira da je mnogošto pojednostavi. *Perform or Else* pokušaj je inicijalnog ispitivanja struktura performansa, pod čime mislim onto-historijsku formaciju modiziranja koja sada zamjenjuje disciplinarnu formaciju koju je opisao Foucault.

* Nač. prev. - Pojem performansi, umjesto izvedbe, koristit će ovdje u najširem smislu. Nač je, međutim, riječ o izvedbeno-umjetničkoj vješt, koju se u nas ponegdje naziva performans (kao performance), ovdje to radije mislim na izvornu umjetničku performansu ili umjetnički performans da ne samo performer odnosno izvođač, kao uostalom i u engleskom: *performance art* i *performance artist*.

Rovisano gledano, ta zarpanja započinje približno sredinom dvadesetog stoljeća i prvotno se kristalizira u postjelaznoj Americi. Premda je nalkovala disciplini, njen je miješao bio globalan. Shematski gledano, moguće je upotrijebiti brojne pokazatelje kao indikatore predznanja. Dok se disciplinarni sklop diskursa i prakse javio kroz pravosudne razbire i panoptičke aparate moderne nacionalne države, diskurs i prakse performativnosti proizvode pravosudna prava i moduse biomedicine povezane sa supranacionalnim institucijama, multinacionalnim korporacijama i nevladinih organizacijama (NGO-ima). Adverzalno, dok je disciplina djelovala kao izvor moći klasnog, robno zainoviranog kapitalizma, industrijske revolucije i kolonijalnog imperijalizma, stratum performansa proizvodi neolabiranti kapitalizam zainoviran na službenim djelatnostima, informacijsku revoluciju i postkolonijalna oblika hegemonije.

Brama činjenica da se "diskursi" i "praktike" tako mogu shvatiti kao "performativni" i "performansi" (barem u engleskom "discourse" i "practices" kao "performative" i "performance"), za mene je dokaz da suvremena modusovremeno znanje izvodi (per)forma - premda bio ili što izvodi ili što "biva izvedeno" ostaje otvoreno pitanje.

Orientalistički gledano, stratum performansa sa sobom donosi novi i novonastajući modeliti bivanja koji je prvo iminovao Nietzsche kao "nažbojeka", nedavno Kathrine Hayles kao "posthumano", a Harert i Negri kao "mješavinu metamorfizu". Za mene to orietalističko predznanje donosi sa sobom reset Zapadnog humanizma kroz javljanje nečega drugoga, nečega što sustavno narušava granice koje su određivale taj humanizam, name granice između ljudskoga i životinjskoga, životinjskoga i biljnoga, zemaljskoga i božanskoga, civiliziranoga i barbarškoga, ljudskoga i mašinskoga, te organskoga i anorganskoga. Centrirani, objedinjeni subjekt pravjeteljstva ustupa mjesto decentriranoj, hibridnoj subjektivnosti čije oblike mi - previde ljudska i ipak nikad posve ljudska bića možda nismo sposobni ipak jasno zamisliti.

Moram naglasiti da je ovo istraživanje, iako je konkretno situirano u današnjicu, odigledno spekulativno i otkriveno budućnosti; naima, premda se potetni učinci ovih onto-historijskih predznanja mogu poprilično precizno zabilježiti, način na koji će se one razvijati i očitovati ne mogu se ocijeniti, osim analizama na rubu znanstvene fantastike.

U prvom djelu *Perform or Else* pokušavam ponuditi genealogiju triju paradigmi istraživanja performansa: kulturnog, organizacijskog i tehnološkog. Kulturni performansi, nedvojbeno najpoznatiji umjetničkim i kulturološkim, odnos se na široko polje koje uključuje umjetnost performansa (performance art), eksperimentalnu umjetnost, obred, popularnu zabavu i peške u svakodnevici. Nalazi se u SAD-u, ali također i u Europi, Istočnoj Aziji, Australiji i Novom Zelandu, kao i drugdje, istražujući sa valorizirani efikasnost (efficiency) kulturnog performansa, njegov potencijal da izaziva društvene norme i da im se opire.

Nasuprot tome, organizacijske performanse - primjer koji nalazimo u tzv. "performance reviews", tj. "izvještajima o učinku", kao i u pokretima koji zastupaju tzv. "peak performance" menadžment, tj. menadžment sa "vitamskim učinkom" - impliciraju valoriziranje eficientnosti, minimiziranja odnosa uloženo i dobiveno. Znakovito je da performativni menadžment njegovi provoditelji suprotstavljaju znanstvenom menadžmentu ili tajtorizmu - dok je ovaj naglašavao racionalnost i usklađivanje, performativni menadžment pokušava upregnuti kreativnost i nesporocnost da bi poboljšao poslovnu bilancu.

Naposljetku, tehnološke performanse odnose se na pojmove i prakse performansi koji su razvili inženjeri, kibernetičari i drugi istraživači na području primijenjenih znanosti. Tu predmetno područje seže od onih sustava visokih performansi do aplikacija performansi koje dolaze u gotovo svakim potrošačkim proizvodom. Ovdje je valoriziranje usredotočeno na efektivnost - sposobnost materijala, strojeva i inženjerskih da izvrše veću aporotnu zadatka ili odužuju specifičnu karijeru.

Na stratumu performansa, čije naslovanje podiže u drugom djelu knjige, moć djeluje kroz optimizno ispunjenje (satisficing) radničkih performativnih vrijednosti, to jest kroz zadovoljavanje (satisfying) i životvarenje (sacrificing) kulturnih, organizacijskih i tehnoloških performansi - trih kao i mnogih drugih. Od objavljivanja *Perform or Else* skicirao sam također genealogije dviju dodatnih paradigmi - financijskih performansi (primjerice, performansi dionica, tržišta i cjelokupnih ekonomija) i performansi vlasti (koje proizvode političke, sociološke i biokretne). Druga područja istraživanja performansi uključuju farmaceutike (primjerice, lijekovi koji povećavaju performanse), obrazovne (primjerice, testiranje performansi rada studenata) i seksualne (primjerice, kad Masters i Johnson istražuju seksualne performanse).

Činjenica da se toliko područja društvenog i osobnog života procjenjuje u terminima performansi i performansi, stvarajući konflikatne a ponekad i nesumjerljive imperativne "perform - or else", tj. "izvedi - inače", sve je to za mene potvrda ogromnog obnosa stratumu performansa. Ne trebamo ni opekavati dokaz performativne modusperformativnog znanja niti mu se radovati; odnosno, možemo oboje, jer to donosi pojednako novo uređenje normativnih sila kao i nove mutacije sila, nove mogućnosti istinski globalnog otpora. Što na svomran, ali eksperimentalan način skiciram u trećem djelu knjige, naslovljenom "Performance".



F: Za razliku od većine recentnog istraživanja performansa Vi performanse razmatrate prije u terminima normalnoga, a ne graničnog slučaja, izbora sistemskoga, liminalnoga, upado nekoga, itd. Umjesto da pitate kako izvedbom nadmašiti izazov, izgleda da Vi pitate kako ispuniti očekivanje nadmašivanja izazova - Vi pitate za normalan slučaj graničnih slučaja. Dakle, za normalnost/normalnost liminalnosti...

U prvu ruku, je uistinu vrlo daleko razmatram normalnu dimenziju performansa, i to zbog nekoliko povezanih razloga.

Kao prvo, organizacijske i tehnološke performanse su, iz šire, društvene perspektive, vrlo normalne i sveprisutne. Dok ljudi s područja umjetnosti i humanističke znanosti uobičajeno pretpostavljaju da je performans "autentično" kulturni fenomen, diskurs i predikat performansa veću dileku izvan kulturne sfere. Primjerice, pretraživanje pomoću Googlea za pojmom "performance" ponudiće više organizacijskih i tehnoloških javljanja nego umjetničkih i kulturnih. A takav primjer nije tako površan kao što se može isprva učiniti: ponudene stranice predstavljaju vladine, znanstvene, korporacijske i neprofitne organizacije i istraživanja. Sveprisutnost normalnog performansa zaslužuje kritičku pozornost.

Kao drugo, to da su studij performansa (performance studies) desetljećima valorizirali transgresivni, granični performansi malo je neuobičajeno, premda shvatljiv učinak da se zanimavljivi normativni valencije performansa, i to ne samo one koje se javljaju organizacijskim i tehnološkim kontekstima. Kao što pokazuje u knjizi, kulturologi su "promašili" nekoliko visoko profiliranih kritičkih teorija normativnog performansa: Marcuseovu teorizaciju iz 1935. "načela performansa" kao načela stvarnosti postindustrialnih društava; Lyotardovu teorizaciju iz 1979. "performativnosti" kao postmoderne legitimacije znanja i društvenih veza; pa čak (barem na početku) Butlerovu teorizaciju kaznenog aspekta rodnih performansi - sve teorizacije koje su studij performansa potcijenile, marginalizirale, ako ne i posve zanemarivale. Marcuse, Lyotard i Butler zajedno s Deleuzom i Guattierom, ključni su za moju teorizaciju struktura performansa.

Konačno, mislim da je ovdje na djelu jedan važan i provokativan obrazac: promašaj kulturologa da prouči normativni performans možda je, u stvari, učinak onoga što nazivam "norma liminalnoga" (liminal-norm). Jedan od najutjecajnijih i najzanimljivijih aspekata performativne modi i znanja. S jedne strane, specijalizacija znanja može ponuditi razlog za raznovrsnost paradigmi performansa koje se javljaju nevezano ili gotovo nevezano jedna od druge. Fokusiranje na liminalno do te mjere da se liminalnost pretvori u posebnu normu jedan je način da se pojmi "norma liminalnoga". Međutim, daleko je važnije posvetiti veću pažnju potvrditi za to da sve te značajke koje spominjete - granični slučaj, izboj sistemskoga, liminalnog, upad nekoga - pokreće normativna performativnost. Ovdje je korisno pozvati se na djelo *Critical Art Ensemble* (CAE): umjesto da pretpostavimo da je moć sedentarni i uniformizirajuć, što ako je ona nomadski i diversifikujuća? Što ako alimno izazivanje društvenih normi postane društvenom normom? Ako je tako, kakve taktike otpora onda treba izumiti? Kako se može izazvati samo izazivanje? Kao što CAE sugeriše - i tu su u ojačanoj mješavini s njima - kritika je nužna, ali ne i dovoljna: nužna je također i stvaralačka praksa, ali stvaralačka praksa koja nije ograničena na tradicionalne estetske medije i institucije.



F: Razmotrimo pitanje performansa u terminima političko-socijalne analize globalizacije. U knjizi *Imperi* Hardt & Negri, na tragu delezijanske argumentacije o društvenoj kontroli, govore o globalnom društvu kontrole - budući da Vi pratite delezijanski razvoj od disciplinarnog dispozitiva modi prema generaliziranom distribuiranom sistemu globalne optimizacije, modulacije i kontrole, možemo li onda pratiti matriku performansa u globalnim razmjerima? Jasnije je da ekonomski performanse, nadzave likvidnog ulagačkog kapitala, značajno doprinose globaliziranju neoliberalne deregulacije, no javlja li se tu, i kako, djelovanje i protudjelovanje drugih instanci performansa?

Ta pitanja tematiziram u drugoj polovici *Perform or Else*, naslovljenoj "The Age of Global Performance", i moj odgovor na prvo pitanje poručio izdaci neke od obilježavajućih preobrazbi koje se događaju "od discipline prema performansu". Fluidna i fleksibilna akumulacija kapitala, njegova sposobnost da brzo ulazi u tržišta širom svijeta (i iz njih izlazi), počiva na mnogobrojnim sustavima i procesima koji redom imaju performativnu dimenziju: novim organizacijskim praksama kako u menadžmentu i radu, high-tech telekomunikacijama i medijskim mrežama, visoko diversificiranim i lokaliziranim marketinškim taktikama i novim obrascima osobnog izražavanja i potrošnje - da spomenem samo najopćenitije.

Kao što je naznačeno pitanjem, moja analiza globalnog performansa, kao i Hardtovi & Negrijev imperij, ekstrapolira iz Deleuzovog kratkog pogleda o društvenoj kontroli, djelo koje čitam s mnogo odobravljanja i divljenja. Mi općenito optimo iz različiti i vrlo drugačiji skupovi perspektive i analiza, ali kako se bavimo istom problematikom - problematikom suvremene globalizacije - konsolidiramo istu primarnu optiku koju su nam dali Deleuze i Guattari - na iznenađujuće da postoji mnogo dodirnih točaka, ako ne već točnih podudarnosti: struktura performansa i imperij, kritika granične norme i cijelokupne granice, radost, na znanstvena fantazmatika i kreativnost: inovativna - da spomenem samo nekoliko.

Da izdvojim jednu drugu podudarnost i podrobije uđem u postavljeno pitanje: novonastajući pravni poretek i odgovarajući popratni modus nematerijalne bismoci koje opisuju Hardt & Negri tvore

dvostruku inkulturu globalnog strukturna performansa, formu njegova izlaza i sadržaja, svoj njegov diskurzivnih performativa i utjelovljenih performansa. U doba globalnog performansa valorizacije optimizirane organizacijskog, tehnološkog, finansijskog, kulturnog performansa i performansa vladanja djeluju na stvaranju postmodernih umova i tijela i upravljanju njima.

Te valorizacije kreću se duž trijačidnog globalnog poretka opisanog u Imperiju, tj. monarhije, aristokracije i demokratsko-pridružiteljske (jesuće piramide koju tvore, adekvatno, SAD-u predvođeni vojni i ekonomski savezi, transnacionalne organizacije i nacionalne države i NGO-i, medijske organizacije i drugi "masovni organizmi"). Na različite, ali slične načine sve te različite različite uređenja mod protizlaze i odgovaraju na zahtjeve "izvedi - inace".

Kulturni imperativni "izvedi - inace" postavljaju kulturaloge, koji su dugo navikli probaviti performansi kao otpor, pred posebne izazove. Na radi se jednostavno o tome da su kulturni performansi postali unijeti u performanse globalnih francijskih tržišta, nego i o tome da kulturne sinike sve više djeluju kao predvodnice naprednog kapitalizma, umrežavaju, diverzificiraju i upadajuju njegove tokove na dosad neviđene načine. Dva primjera: 1) Na vrhuncu bujanja dot.com balona, na američkoj televiziji pojavila se reklama u kojoj je hipster punkerskog izgleda poučavao sjedokosog poslovnog čovjeka kako da uđe na Internetu. 2) RAND Corporation, neprofitni istraživački institut koji već dugo vremena surađuje s Ministarstvom obrane SAD-a, nedavno je pokrenuo inicijativu za istraživanje područja uniječnosti. Takva diverzifikacija, koja imaju globalne implikacije, navode me na spekulaciju da integraciju diverzifikacije zamjenjuje diverzifikacija integracije. To razlikovanje možemo iskazati u terminima Marcuseova načela performansa i Lyotardove performativnosti: Marcuse je tvrdio da načelo performansa zahtijeva ako ne uniformiranje, onda barem konformiranje, dok je Lyotard naglašavao pluralnost i fragmentaciju povezane s performativnošću. Međutim, mi možemo globalnu performativnost također zamisliti kao dvovrni i kompleksni sistem koji oscilira između ta dva budna aktora, predvođen promjenom ekologijom različitih performativnih vrijednosti i okolnosti.

Valim i se na Hardta i Negrija, jedno mjesto u kojem se na slabim i njima upravo je njihovo čitanje Lyotarda, iako oni kritikuju Lyotarda zbog odbacivanja velikih narativa, čini mi se da je njihov opis imperijalne operativne normativnosti vrlo blizak njegovom opisu performativnosti kao optimizacije sistema. Na sličan način, Lyotardova protuaktiva "paralogije" čini se relevantnom za njihovo pozivanje na stvaranje zajedničkog jezika singularnosti. Napomena bih da je, za mene, jedno od najprikladnijih doprinosa Imperija suvremenim borbama njegov implicitni projekt spajanja hegelijensko-marxističke (jesuće i ničeansko-poststrukturalističke (jesuće). A da bi to postigli Hardt i Negri moraju, da tako kažem, stati na neke prste tih dviju (njihovih) nogu - neki marksisti čakako prigovaranju njihovoj kritici dijalektike i amijenjanoj ulazi koju priđu industrijskom proletariatu, dok se neki poststrukturalisti misle na njihova čitanja Lyotarda i Derrida. Što se tiče Derrida, mislim da njegove tekstove ne bi trebalo svoditi na dekonstrukciju, a dekonstrukciju na kritiku. Derridova praksa afirmativne dekonstrukcije, njegov gramatološki projekt i njegovi eksperimentalni "ritmovi" svi su nedomislivi za nalaženje zajedničkog jezika singularnosti - što je fraza u kojoj odjekuju njegovi spisi o pravdi, gospodarstvu i potpisu. Tekstovi Avital Roneli, Grega Ullmra i Laraja Rickaba zasniavaju se na ovom "drugom" Derridu.

Načiti plesati s dvije (jeve) noge i stupati s mnogo više njih, možda je to drugi način da se pozivi performansi izazivanja izazivanja samog.

P: Nedavno ste istraživanja prošli na političke sistave - gdje u politici možemo pratiti performansi i kako politika izvodi? Govorite o performansama demokracije - ako prihvatimo da se politički sustavi moraju nositi s problemom kako uključiti svoje vlastite političke sluđačeve, svoje izaslužke, svoja izvanredna stanja, kako demokracije svlađavaju ovaj izazov?

Ovo je dobro mjesto da, barem djelomično, pojašnim jednu dimenziju moje istraživačke metodologije. Dok sam znanstvenici u začetku studija performansa sabrali različite prakse i nazvali ih (tj. konceptualizirali ih kao) "performansi", ja se krećem u suprotnom smjeru. To jest, ja polazim od termina "performansi" kako ga nalazimo konstituiranog u raznovrsnim formalnim diskursima te zatim ispitujem praktičke važnosti uz njega u različitim, ali specifičnim kontekstima. Moć djeluje upravo povezivanjem diskursa i praksa, a otpor usmjerenjem pažnje na te veze i nastojanjem da ih razvrgne ili izbaci (guter), izmjetajući ih iz socio-tehničkih mašina i onto-historijskih formacija koje ih stvaraju i održavaju.

To je metodologija u pozadini mog ogleđa "Democracy's Performance". Nisam ja prošao pojam performansa na političke sistave, važnije je da su drugi to već učinili: sociolozi, politolozi i istraživači koje su upotrijebili Vede, NGO-i i druge organizacije. Ja nisam toliko zainteresiran da ovu ili onu praksu nazovem "performansom demokracije" koliko da analiziram kako su to drugi učinili. Kao što sam kazao, samo sam akidno tu paradigmu performansa vlasti. Potrebno je mnogo istraživanja i slupljanja: kao što je kazao Foucault, materijal se moraju "gancati" da bi se prodro u mehanizme djelovanja modi i znanja. Ta paradigma istraživanja nastoji vrednovati kakve su performanse demokracije koristeći široki raspon kriterija, uključujući postojanje slobodnih izbora, funkcioniranje zakonodavnog i pravosudnog sustava, slobodu novinarstva, zaštitu ljudskih i građanskih prava, zakone radu, djeca, zaštitu načina i mnoštvo drugih kriterija koji se bave osnovnom izvedbom usluga vlasti. Važan način na koji istraživači vrednuju performanse demokracije jest dli pitaju ljude jesu li performanse njihove vlasti onakve kakve očekuju od nje, provodnjem redovitih ispitivanja poznatih kao "barometri". Kao pokazujem u ogleđu, takvo istraživanje im se na latocnu Europu, Latinsku Ameriku, Afriku i Aziju.



S obzirom na kontekst ovog intervjua važno je naglasiti da je raspad Sovjetskog Saveza označio prijelaz u istraživanje performansa vlasti. Jednako tako kazano: pobuda kojom se rukovodila većina ovog istraživanja proteklog desetljeća okretala se oko problema hoće li demokracija postiti koefijent na lotošnoj Evropi. Raspad Jugoslavije kroz građanske ratove i valove "etničkog čišćenja" stavio je demokraciju na presudan test, test koji se i danas nastavlja. Nedavni neuspjeh predsjedničkih izbora u Crnoj Gori i, što je razlog većoj zabrinutosti, uočljivo isprskig premijera Đinđića prošlog tjedna pokazuju da su performanse demokracije u ovoj regiji nestabilne i krhke.

Razgovori s Vama i brojnim drugim sugovornicima tijekom moje nedavne posjete Hrvatskoj i Sloveniji ostavili su dubok dojam na mene. Tu je toliko nadeja da će demokracija procvjetati, ali i razočarenja i neslaganja da ta nadanja još nisu ispunjena i da, možda, zapravo, nisu. Odgovarajući razočarenje, na rubu potpune destrukcionističnosti, dijele mnogi moji prijatelji i kolege u SAO-u s obzirom na performanse arhenijske demokracije. U trenutku dok ovo pišem predsjednik Bush ispunjava svoj globalni ustrajetum "sveti-d-mašni" prekidajući diplomatske napore UN-a oko Iraka i pokrećući rat kojem se protivio većina svijeta, govoreći sve to vrijeme da to čini u ime demokracije.

F: Što prolazi kao performansa demokracije u ovom kritičnom prelazu u samoj demokraciji? Kako uskladiš tenzije između nacionalnih demokracija i globalne demokracije? Koje su novi diskursi i prakse moraju otkriti da bi demokracija nastavila živjeti?

Važno me pokušano tematizirati umjetnost i studija performansa unutar stratum performansa – kako procesi konceptualiziranja na ovim područjima umjetničke prakse i teorije (odnosno, kako ih vi razumijete, "kretanja prema popopčanju" u teoriji performansa) povratno djeluju na konstituiranje performansnih dispozitiva? Što je "performans mod"? I knjirimo u tom pitanju raznu djele, ako uspije ima smisla paati to pitanje, koje su normativne nastojanja valskog kretanja prema popopčanju?

Već sam govorio o normativnoj funkciji koju kulturni performansi može obavljati u diversifikaciji i lokalizaciji djelovanja performansne moći i znanja. Ponovno, kada RAND Corporation počne objavivati knjige o domeni performing arts, nešto se događa, i možemo se pripremiti: što ako RAND čita naša istraživanja i gleda naše performanse? Znači li to nešto loše – ili dobro?

Međutim, nikako ne bih smio dati naslutiti da kulturni performansi i njihovo proučavanje nemaju potencijal za otpor – daleko od toga. Usmjerujući pažnju na normativne diskurse i prakse performansa la, općenito, na javljanje stratum performansa, ja se zalažem za stvaranje taktika otpora koje su primjenjive za novonastajuće oblike moći i znanja. Specijalizacija i djelovanje norme limitiraju ograničavaju samu limitnost kulturnog performansa i njegovog proučavanja. Mi zanimamo performansnost na vlastitu štetu. Ali otvaranjem i kompliciranjem naših pojmova "performansa" imamo daleko bolje prilike da odgovorimo na suptilne i kompleksne performanse moći u suvremenom svijetu. Vi pitate: Što je performans mod? Ja bih odgovorio da je bolje pitanje: Koji? Koje performanse? Koje specifično unedrije moći?

Da pristupim pitanju iz drugog kuta: ja ne popopčujem neki specifični pojam performansa (primjerice, kulturnog performansa) kako bih "pokrio" ili "kolonizirao" tehnologije, organizacije, financijska tržišta itd. Već opća teorija u *Perform or Else* pokušava popopčiti i konceptualizirati raznovrstan skup popopčenja koje su već na djelu u svijetu. Pokušavam identificirati obrasce koji se javljaju u različitim oblicima paradigmatičkih popopčenja, te istodobno naznačiti onto-historijske obrasce iz bliže i daljnje prošlosti, ali i budućnosti. Na taj način "ugadam" stratum performansa.

Istodobno sam opitao prema popopčanjima, normalizirajućim učincima performansa i studija performansa kao područja, i time svoju vlastitu teoriju podrijevam učincima queeringa i katastrofičnosti upornosti koje sugeriše Butlerina "nevola s rodom". Zapravo, ja nevolju s rodom [gender trouble] popopčavam kao "nevola sa žanrom" [genre trouble] kako bih prouzročio nevolju kategoriziranja, imenovanja, klasifikacije i popopčavanju "generala". Ishod je performanco, ukoliko opće teorije koja uzeti a onda slijede i slijede u drugom djelu knjige, postaju sve manje i manje argumentacijske, a sve više i više postika sa svakim letom-izazovom (nisam spomenuo sve Challenges – izazove – koji se pojavljuju u knjizi i izvode u faktalnoj dimenziji između 7 i 8). Ne znanajući da su me neki kritizirali jer pokušavam izložiti opću teoriju performansa, a drugi jer tu opću teoriju nisam odveo dovoljno daleko ili uzio dovoljno ozbiljno, da sam ja gurnuo prema točki tragikomičnosti, pucanja, rasapa.

Zaključio bih s pitanjem normalizacije. Unatoč mojim pokušajima da dekonstruiram normativnu dimenziju paradigmatičnog performansa, stratum performansa i same teorije koju pripadajem, svjestan sam da *Perform or Else* ipak može proizvesti normalizirajuće učinke. U stanovitom smislu ti su učinci popopčano-iskhod recepcije knjige kao i njene produkcije, podjednako na strani čitatelja kao i na strani pisca. Mora se popopčati – i opisati – svako čitanje i pisanje, svaki angažman s drugim, s drugošću. Premda je uvriježeno suprotstavljati normativnost i otpor, možda bi se također trebalo razmotriti nisoa da postoje dominantne i recesivne norme, dominantne i recesivne transgresije. U igri u prevrednovanju vrijednosti nije samo transgresija recesivnih, negativnih normi, nego i stvaranje aktivnih, afirmativnih vrednovanja. Da se vratim na već rečeno: kritika je nužna, ali nužna je i kreativnost. Tu umjetnost i humanističko znanost mogu mnogo ponuditi, ali kreativnost na koju mislim ne mora se ograničiti na stvar umjetnosti¹¹ i kulture: ono što treba stvoriti, osjetiti, pronaći je popopčena kreativnost, kreativnost koja djeluje ondje gdje joj se najmanje očekuje – u samoj stvari koju pružamo otpor.



Performance Matrix

An interview with Jon McKenzie
March 2003

Interviewer: Tomislav Medak

P: In your book *Perform or Else - From Discipline to Performance*, starting out from different instances of performance and the performative, you develop a generalized performance matrix underlying different aspects of the living world today. Could you please describe this matrix and its different permutations in the different fields of performance?

This is a difficult task, for as you know, the permutations are complex, and my response here risks many simplifications. In *Perform or Else*, I attempt an initial survey of the performance stratum, by which I mean the onto-historical formation of power/knowledge currently displacing the disciplinary formation described by Foucault.

Historically, this displacement begins roughly in the mid-twentieth century and first crystallizes in post-war America, though like discipline, its milieu was already global. Schematically, one can use a number of benchmarks to index this transformation. While discipline's arrangement of discourses and practices emerged via the juridical regimes and panoptic apparatuses of the modern nation-state, those of performativity are producing the juridical rights and modes of biopower associated with supranational institutions, multinational corporations, and non-government organizations (NGOs). Similarly, while discipline operated as the power source of classic, commodity-based capitalism, the industrial revolution, and colonial imperialism, the performance stratum produces neoliberal, service-based capitalism, the information revolution, and postcolonialist forms of hegemony.

The very fact that, in English at least, one can easily understand "discourse" and "practice" as, respectively, "performative" and "performance" is for me evidence that contemporary power/knowledge performs - though who or what performs and/or "is performed," this remains an open question.

Ontologically, the performance stratum entails a new and emergent modality of being, one first named by Nietzsche as the "overman" and most recently described by Katherine Hayles as the "posthuman" and Harzi and Negri as a "machinic metamorphosis." For me, this ontological morphing entails the erosion of Western humanism via the emergence of something else, something that systematically disrupts the borders that have defined this humanism, namely, the borders between human/animal, animal/vegetable, earthly/divine, civilized/barbarian, human/machine, and organic/inorganic. The centered, unified subject of the Enlightenment is giving way to a decentralized, hybrid subjectivity whose contours we all-too-human, yet never-fully-human beings may not be able to imagine with any accuracy.

I must stress that this research, while concretely situated in present circumstances, is also obviously speculative and future; though the initial effects of these onto-historical transformations can be registered with some precision, the way they will develop and play out cannot really be gauged, except through analyses bordering on sci-fi.

In the first part of *Perform or Else*, I attempt genealogies of three paradigms of performance research: cultural, organizational, and technological. Cultural performance, no doubt the most familiar to artists and cultural scholars, refers to a broad field, including performance art, experimental theater, ritual, popular entertainments, and practices of everyday life. In the US especially, but also in Europe, East Asia, and Australia and New Zealand, and elsewhere, researchers have valorized the efficacy of cultural performance, its potential to challenge and resist social norms.

By contrast, organizational performance - exemplified in the "performance reviews" of individual workers, as well as various "peak performance" management movements - entails the valorization of efficiency: the minimizing of input/output ratios. Significantly, practitioners of performance management contrast it with scientific management or Taylorism: while the latter stressed rationality and conformity, performance management attempts to harness creativity and diversity to better the bottom line.

Finally, technological performance refers to concepts and practices of performance developed by engineers, computer scientists, and other researchers in the applied sciences. Its domain of objects ranges from high performance weapon systems to the performance specifications found on virtually all consumer products. Here, valorization centers on effectiveness, the ability of materials, machines, and infrastructures to accomplish highly specified tasks and/or maintain specific qualities.

On the performance stratum, whose mapping begins in the book's second part, power operates through the satiation of different performative values, that is, through ongoing rituals of satisfying and sacrificing cultural, organizational, and technological performances - as well as many others. Since publishing *Perform or Else*, I have also sketched genealogies of two other paradigms, financial performance (e.g., the performance of stocks, markets, and entire economies) and governmental performance (studied by political scientists, sociologists, and bureaucrats). Other areas of performance research include the pharmaceutical (e.g., performance-enhancing drugs), educational (e.g., performance testing of students), and sexual (e.g., Masters and Johnson's research on sexual performance).

The fact that so many areas of social and personal life are being evaluated in terms of performance, thus generating conflicting and sometimes incommensurable imperatives to perform—or else, all this is, for me, confirmation of the immense reach of the performance stratum. We should neither lament nor rejoice at the arrival of performative power/knowledge; or rather, we might do both, as it brings both a new arrangement of normative forces as well as new forces of mutation, new opportunities of truly global resistance. The later I sketch in a modest though experimental way in the third part of the book, titled "Performance."



F: Unlike most of recent performance

research, you prefer to consider the performance in terms of the normal rather than in terms of the limit case, the excessiveness of the systemic, the borderline, the imputation of the real, etc. Instead of asking how does one outperform the challenge, you seem to ask how does one meet the challenge of outperforming the challenge - the normal case of the limit case(s). So, the normality/normativity of liminality...

You're right: I do consider the normative dimension of performance in much detail, and this is for several interrelated reasons.

First, organizational and technological performances are, from a broad, societal perspective, highly normative - and pervasive. While people in the arts and humanities commonly assume that performance is "properly" a cultural phenomenon, discourses and practices of performance extend far beyond the cultural realm. For instance, a Google search of the term "performance" will produce for more organizational and technological "hits" than artistic or cultural ones. Such an example is not as superficial as it might first appear: such pages represent specific governmental, scientific, corporate, and non-profit organizations and research. The very pervasiveness of normative performance deserves critical attention.

Second, performance studies' decades-long valorization of transgressive, liminal performance has had the unfortunate though understandable effect of ignoring the normative valences of performance, and not only those occurring in organizational and technological contexts. As I show in the book, several high-profile critical theories of normative performance were "missed" by cultural researchers: Marcuse's 1955 theorization of the "performance principle" as the reality principle of postindustrial societies; Lyotard's 1979 theorization of "performativity" as the postmodern legitimization of knowledge and social bonds; and even (at least initially) Butler's theorization of the punitive aspect of gender performatives - all were under-appreciated and marginalized, if not totally ignored by performance studies. Marcuse, Lyotard, and Butler are crucial for my theorization of the performance stratum, along with Deleuze and Guattari.

Finally, I think that there's an important and provocative pattern at work here: the nonissuing of normative performance by cultural researchers may in fact be an effect of what I call the "liminalism," one of the most critical yet nuanced aspects of performative power and knowledge. On the one hand, the specialization of knowledge may account for the different performance paradigms arising with little or no regard for one other. Focusing on the liminal to the point of making liminality into a paradigm-specific norm is one way to understand "liminal-norm." Yet much more important is the widespread evidence that the traits you mention - the limit case, the excessiveness of the system, the borderline, and the imputation of the real - are all being put to work by normative performativity. Here reference to the

work of Critical Art Ensemble is useful: instead of assuming power is sedentary and unifying, what if it is nomadic and diversifying? What if challenging social norms were itself to become a social norm? If so, what tactics of resistance must then be invented? How might one begin to challenge challenging itself? As CAE suggests—and I am in complete agreement here—critique is necessary but insufficient; creative practice is also necessary, though a creative practice not limited to traditional aesthetic media and institutions.

F: Let us consider the matter of performance in terms of the socio-political analysis of globalization. In their book *Empire* Hardt & Negri, adopting the Deleuzian argument of the societies of control, speak of the global society of control - since you rehearse the same Deleuzian development from the disciplinary dispositif of power to a generalized distributed system of global optimization, modulation and control, can we rebase the performance matrix on a global scale? While it's clear that economic performance, of liquid venture capital in particular, does contribute substantially to the global upscaling of neoliberal (de)regulation, do and how other instances of performance act and counteract them?

I address these questions in the second part of *Perform or Else*, titled "The Age of Global Performance," and my response to your first question reiterates some of the signature transformations "from discipline to performance." The fluid and flexible accumulation of capital, its ability to flow rapidly in and out of markets around the world, relies on numerous systems and processes, all of which have a performative dimension: new organizational practices at the levels of both management and labor, high-tech telecommunication and media networks, highly diversified and localized marketing tactics, and new patterns of personal expression and consumption, to name only the most obvious.

As your present question indicates, my analysis of global performance extrapolates from Deleuze's short essay on societies of control, as does Hardt and Negri's *Empire*, a work I read with much recognition and admiration. We obviously draw upon other and very different sets of perspectives and analyses, yet because we're addressing the same problematic—that of contemporary globalization—using the same primary lens—provided by Deleuze and Guattari—it is not surprising there are many points of convergence, if not exact correspondences: performance stratum and *Empire*, critique of liminal-norm and the dialectical limits, gay ad-ri and the creativity of the multitude, to name just a few.

To flesh out another convergence and get at your question in more detail: the emerging juridical order and corresponding mode of immanental becoming described by Hardt and Negri constitute the double articulation of the global performance stratum, its form of expression (and content) its layer of discursive performatives and embodied performances. In the age of global performance, satirical valorizations of organizational,

technological, financial, governmental, and cultural performance work to create and manage post-modern minds and bodies. These valorizations cascade up and down the triadic global order described in *Empire*, i.e., the monarchic, aristocratic, and democratic-representative pyramid composed, respectively, of the US-led military and economic alliances, transnational organizations and nation-states, and NGOs, media organizations, and other "popular organisms." In different though recurrent ways, these different levels of power set-ups all issue and respond to demands to "perform - or else."

Cultural imperatives to "perform - or else" pose particular challenges to cultural theorists long attuned to studying performance as resistance. It's not simply that cultural performances have become immersed in the performance of global financial markets, but also that cultural forces increasingly act as the cutting edge of advanced capitalism, multiplying, diversifying, and fine-tuning its flows in ways that are unprecedented. Two examples: 1) At the height of the dot-com bubble, there was an ad on American TV in which a punkish hipster teaches a gray-haired businessman how to invest on the internet. 2) The RAND Corporation, a nonprofit research institute long associated with the US Department of Defense, has recently created a research initiative in the arts. Such developments, which have global implications, lead me to speculate that the integration of diversity is being supplemented by the diversification of integration. We can pose this distinction in terms of Marcuse's performance principle and Lyotard's performativity: Marcuse argued the performance principle demanded conformity, if not uniformity, while Lyotard stressed the plurality and fragmentation associated with performativity. Yet we might also imagine global performativity as an open and complex system that oscillates between these two strange attractors, guided by the changing ecology of different performative values and circumstances.

Coming back to Hardt and Negri, one place I disagree with them is precisely their reading of Lyotard. Though they criticize Lyotard for dismissing grand narratives, it seems to me that their description of *Empire*'s operational normativity is very close to his description of performativity as system optimization. Similarly, Lyotard's counter-tactic of "persecution" seems relevant to their call for creating a common language of singularities. I might add that, for me, one of *Empire*'s most significant contributions to contemporary struggles is its implicit project of merging the Hegelian-Marxist left and the Nietzschean poststructuralist left. To do this, Hardt and Negri must, as it were, step on some toes of these two left feet: some Marxists no doubt object to their critique of dialectics and the diminished role they ascribe to the industrial proletariat, while some poststructuralists wrinkle at their readings of Lyotard and Derrida. Regarding the latter, I don't think Derrida's texts should be reduced to deconstruction, nor deconstruction to critique. Derrida's practice of affirmative deconstruction, his genealogological project, and his experimental "styles" are all relevant to inventing

a common language of singularities, a phrase that itself resonates with his writings on justice, hospitality, and the signature. The texts of Auliel Ronall, Greg Uimer, and Larry Ricksle build on this "other" Derrida.

Learning to dance with two left feet (and march with many more): perhaps that's another way to pose the performance of challenging challenging itself.

F: Recently you extended your investigations in the political systems - where can we observe performance in politics and how does politics perform? You speak of democracy's performance - if we accept that political systems have to deal with the problem of how to include their own limit cases, their (states of) exception, how do democracies go about in meeting this challenge?

This is a good place to clarify, at least partially, one dimension of my research methodology. While early performance studies scholars gathered together different practices and named (i.e., conceptualized) them "performance," I work in the opposition direction. That is, I start with the term "performance" as it is already constituted in various formal discourses and then investigate the practices bound to it in different yet specific contexts. Power works precisely by binding together discourses and practices, resistance by calling attention to these bonds and seeking to break or queer them, dislodging them from the sociotechnical machines and onto-historical formations that generate and maintain them.

Such is the methodology behind my essay "Democracy's Performance." It's not that I've extended the concept of performance to political systems, but more importantly, that others have already done so: sociologists, political scientists, and researchers employed by governments, NGOs, and other organizations. I'm much less interested in naming this or that practice "democracy's performance" than in analyzing how others have done so. As I have said, I've only sketched this paradigm of government performance. It takes lots of research and patience: as Foucault put it, materials must be "polished" to get at the inner workings of power and knowledge. This paradigm of research seeks to evaluate how democracy performs using a wide range of criteria, including the existence of free elections, a functioning legislative and judicial system, a free press, protection of human and civil rights, child labor laws, environmental protection, and a host of others concerned with basic delivery of governmental services. One important way researchers evaluate democracy's performance is by simply asking people whether their government is performing in the way they expect it to, by conducting regular surveys known as "barometers." As I show in the essay, such research extends to Eastern Europe, Latin America, Africa, and Asia.

Given the context of this interview, it is important to stress that the breakup of the Soviet Union marks a threshold of government performance research. Simply put, the impetus guiding much of this research in the past decade or so seems

to involve around the problem of whether democracy will take hold in Eastern Europe. The breakup of Yugoslavia amidst civil wars and waves of "ethnic cleansing" put democracy to a crucial test, a test that continues today. The recent failure of presidential elections in Montenegro and, much more troubling, the assassination of Serbian Prime Minister Djindjic only last week demonstrate that democracy's performance in this region remains very precarious and fragile.

During my recent visit to Croatia and Slovenia, my conversations with you and many others left a profound impression on me. There is such hope here that democracy will flourish and yet a sense of disappointment and unease that these hopes have not yet been realized and may indeed be fading. A related sense of disappointment, bordering on outright disillusionment, is shared by many of my friends and colleagues in the US concerning the performance of American democracy. As I write at the moment, President Bush is making "good" on his global ultimatum to "perform-or-else" by breaking off UN diplomacy regarding Iraq and proceeding with a war opposed by most of the world, all the while saying that he's doing so in the name of democracy.

What passes as democracy's performance at this critical passage of democracy itself? How to negotiate the tensions between national democracies and global democracy? What new discourses and practices of democracy must be invented for democracy to live on?

F: To come back to the particular issue of performance arts & studies within the performance stratum - how do the conceptualization processes in these fields of artistic practice and theory (as you call them "movements of generalization" in performance theory) feed back into the constitution of performance dispositives themselves? What is "performance of power"? And to take this one level further, if it makes sense asking this, what are the normative aspirations of such a movement of generalization?

I've already spoken about the normative function that cultural performance can play in diversifying and localizing the operation of performative power and knowledge. Again, when the RAND Corporation starts publishing books on the performing arts, something is happening, and we might ask ourselves: what if RAND is reading our research and watching our performances? Would this be a bad thing - or a good one?

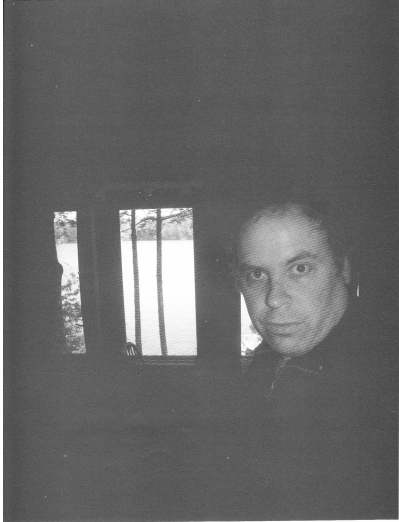
I in no way mean to imply, however, that cultural performances and their study do not have resistant potentiality, far from it. By calling attention to normative discourses and practices of performance and, more generally, the emergence of the performance stratum, I am arguing for the creation of resistant tactics more in tune with emerging forms of power and knowledge. Specialization and the workings of the liminal norm limit the liminality of cultural performance and its study. We ignore performativity at our own peril. But by opening up and complicating our notions of "performance," we stand a much

better chance of responding to the subtle and complex performances of power in the contemporary world. You ask: What is the performance of power? I'd respond that a better question is: Which one? Which performance? Which specific power set-up?

To get at your question from another angle: I am not generalizing a specific concept of performance (for instance, cultural performance) in order to "cover" or "colonize" technologies, organizations, financial markets, and so on. Rather, the general theory rehearsed in *Perform or Else* attempts to generalize or conceptualize a diverse set of generalizations that are already at work in the world. I try to identify patterns emerging from different patterns of paradigmatic generalizations, while at the same time picking up onto-historical patterns from the recent and distant past, as well as from the future. In this way, I "lure in" the performance stratum.

At the same time, I am wary of generalization, of the normalizing effects of performance and performance studies as a field, and thus I submit my own theory to the queering or catachrestic effects suggested by Butler's "gender trouble." In effect, I generalize gender trouble as "genre trouble" in order to trouble categorization, naming, classification, and generalization "in general." The result is performance, a use of the general theory that takes off and comes down again and again in the second half of the book, becoming less and less argumentative and more and more poetic with each challenging flight. I've not mentioned all that challenging flight, I've not mentioned all the Challenges in the text, performing in a fractal dimension between 7 and 8. Not surprisingly, I have been criticized by some for attempting to articulate a general theory of performance, and by others for not taking this general theory far enough, or seriously enough, for pushing it to the point of tragic comedy, crack-up, and deintegration.

I will end with the question of normalization. Despite my attempts to deconstruct the normative dimension of the performance paradigms, the performance stratum, and the very theory I am proposing, I realize that *Perform or Else* may nonetheless produce normalizing effects. In some sense, these effects are as much the result of the book's reception as of its production, as much on the side of the reader as on the side of the writer. One must sign on—and off—with any reading and writing, any engagement with the other, with alterity. While it is common to oppose normativity and resistance, perhaps one must also entertain the thought of major and minor norms, major and minor transgressions. For what is at stake in the transvaluation of values is not only the transgression of reactive, negative norms but also the creation of active, affirmative valuations. To return to a point made earlier: critique is necessary but so too is creativity. Here the arts and humanities have much to offer, yet the creativity I have in mind must not limit itself to the spheres of art and culture: what needs to be created, discovered, invented is a generalized creativity, a creativity that operates where one least expects it—in the very thing one resists.



IZVEDBENA UČINKOVITOST DEMOKRACIJE

Jon McKenzie

S engleskoga prevodio Vasko Valentić

U antologiji *Izvođenje demokracije* [Performing Democracy] znanstvenici iz cijelog svijeta ističu istraživanja s područja urbane izvedbe s uporištem u zajednici (community based performance) (Hawcliffe i Nelhaus 2001.). Uvntani ogledi istražuju kulturnu izvedbu kao sredstvo društvena proizvodnje i demokratskog otpora. Posljednjih nekoliko godina istražujem kako ovi izvedbeni postupci zalaze i u digitalne vode, te kako skupine poput Critical Art Ensemble i Electronic Disturbance Theatre spajaju umjetnost, aktivizam i tehnologiju, te osmišljavaju prakse elektronskoga građanskog neposlušna (vidi McKenzie 1999., 2001., i McKenzie i Dominguez 2001.).

Smatram da se ova zaključanost izvedbenom učinkovitosti demokracije proteže kroz otprilike pola stoljeća istraživanja kulturne izvedbe, od proučavanja političkoga kazališta šezdesetih godina, testiranja pojavama kao što su ACT-UP i NSA Four osamdesetih i početkom devedesetih godina, te do suvremenih istraživanja izvedbe s uporištem u zajednici, građanskog neposlušna direktnom akcijom i novih oblika elektronskoga građanskog neposlušna. Područje studija izvedbe zapravo bismo mogli shvatiti kao globalno pokusništvo (test site) za proučavanje izvedbenih oblika stvaralaštva, suradnje i demokracije. Vrijednosti ovih ispitivanja obiluju se u našem opredjeljenju za eksperiment i metodičnost, za preispitivanje kulturnih normi i protest protiv društvene nepravede. Spomenuta su ispitivanja bitno obilježila istraživačko radu, upriličivši i nastave, ne samo kao sredstvo izvedbi koje proučavamo, nego i nada kolega i učenika, koje redovito testiramo. Usto, područje studija izvedbe ima dugu tradiciju preispitivanja vlastite institucionalizacije u nastojanju da nam u rad udijeli eksperimentalne načine istraživanja i proučavanja.

Ovaj članak razmatra drugo pokusništvo izvedbene učinkovitosti demokracije, koje pak ističe normativne dimenzije izvedbe. Tamo su mu i demokracija, izvedba i testiranje. Ogled se sastoji od tri dijela: prvi se bavi govorom predjednika Georgea W. Busha, drugi Nietzscheovom *Viedom znanosti*, a treći "neizdovoljnim demokracijama".¹

Promišljanja koja ovdje razmatram temelje se na istraživanjima sadržanim u knjizi *Perform or Else* (2001b). Ondje se na izvedbenu učinkovitost ne usredotočujem samo u smislu otpora i transgresije, nego i u okvirima normiranosti i načini. Da izvučem srt vlastitih pretpostavki s polne knjige: vjerujem da će izvedba u 20. i 21. stoljeću znače što je 18. i 19. stoljeću značilo disciplina, odnosno, ontohistoriju ukupnost oblika moći i znanja. Nazivajući se na nad Judith Butler, Lyotarda i Marcusea, ovu ukupnost nazivam "stratumom izvedbe". Stratum djelomicno zove tabelezina različitih vrsta izvedbe: ne samo kulturne, nego i organizacijske i tehnološke. Rukovodnici i šefovi organizacija u najmanju ruku od Drugog svjetskoga rata proučavaju i oblikuju izvedbenu učinkovitost načelima i ustanovama, dok inženjeri i kompjuterski stručnjaci razvijaju vojne i komunikacijske tehnologije visokih performansi.²

Od godišnjih revizija izvedbene učinkovitosti do različitih sustava visokih performansi – pa i do obrede i kazališta – pojam izvedbe danas okuplja široku lepezu suvremenih pojava. Danas sve kulture, sve organizacije i sve tehničke sustave možemo proučavati u okvirima različitih, iako povijeno povezanih per-

¹ Jedna je verzija ovog teksta prvotno postavila kao uvodni govor na konferenciji PS 2 održanoj na Sveučilištu New York. Do "invedba demokracije i vieda znanosti" natim je dijelom preuzet iz knjige *Perform or Else* (McKenzie, 2001.).

digni izvedbe. A onajrija spomenuti paradigmati nalazimo burzovne financijske performanse, obrisane performanse školske djece i seksualne performanse Mastarsa i Johnsonica.

Sve te paradigme leže na vrhu stratuma izvedbe, čijem su profiliranju pridonijele i na kojem se sada svi više prepleću.

U dotičnome stratumu izvedbe zapravo nije riječ o zamjeni discipline, svojstvene industrijskom kapitalizmu i njegovom presjajateljskom kolonijalnom projektu, nego o njezinom izmještanju i ponovnom upisivanju u dignitane optjecaja našega postkolonijalnog, postmodernog svijeta. Abecedni arhiv ovdje prepušta mjesto digitalnoj bazi podataka, a tvornica dnevnog sloba. Sloba života koje je establishment nekako obezbeđivao sada su na popustu diljem svijeta, prodaju ih Benetton, Gap, Starbucks i sl. Oni. Likovi buduća postaje nediscipliniran: ona sve više i više iznosi. Ukratko, izvedba je energetska matrica suvremene globalizacije i upravo zato tvrdim da ulazimo u doba globalne izvedbe.

George W. Bush i volja za moć

20. rujna 2001. predsjednik George W. Bush nastupio je pred zajedničkom sjednicom oba doma američkoga Kongresa i svjetskom televizijskom publikom. Nećemo previše pretjerati ako kažemo da su te večeri u nj bile uprte oči cijelog svijeta.

Uredotočit ću se na dva niza ulomaka iz predsjednikovih govora. U prvome je predsjednik Bush imenovao osobe odgovorne za napad 11. rujna i smjestio ih u povijesnu i, ako hoćete, filozofsku perspektivu. "Svi dokazi", rekao je, "upućuju na skupinu blisko povezanih terorističkih organizacija poznatu kao Al Qaeda." Zatim je rekao da se "Amerikanci pitaju: zašto nas mize?" Mize ono što upravo gledamo u ovoj dvorani - demokratski izboranu vlast." Sada slijedi tekst koji me zapravo zanima:

"Njihov smo još već upoznali. Nasljednici su svih ubilačkih ideologija 20. stoljeća. Žrtvujući ljudske živote u službi vlastitih radikalnih volja - odbacujući sve vrijednosti osim volje za moć - slijede put totalizma, nacizma i totalitarizma" (Bush, 2001. a; moj kursiv).

Bush je šest tjedana poslije 7. prosinca veoma sličnim riječima oblikovao objelotičnu napada na Pearl Harbor: "Njihov smo još već upoznali. Teroristi su nasljednici totalizma. Odlučuje ih ista volja za moć, isti prizor prema pojedincu, iste mahnete globalne težnje" (Bush, 2001. b).

Mene ovdje zanima predsjednikova uporaba izraza "volja za moć" i performativna snaga njegova govora pred Kongresom. Našto mi govori da članovi Al Qaide nisu strastveni čitatelji Nietzschea - a surinjom da se njegovim teškim tekstovima previše bavio i predsjednik Bush. Da jest, možda bi rekao da "volja za moć" nije jednoznačna, nego višeznačna stvar, te da je njegovo svodjenje na volje pojednaca glasnih moći najbolji način da započatimo Nietzscheov tekst.

Što se mene tiče ja pritom sam posrednik Deleuzea, Guattarija, Foucaulta i mnogim drugima "volju za moć" najbolje čemo shvatiti kao matricu sila koje se očituje u svim živim i mrtvim oblicima i procesima. Riječ je o beskrajnom lomljenju valova razlike i ponavljanja koje proširuje prirodni i društveni svijet remeteći naša nastojanja da postojanje podvojimo na prirodu i kulturu, fiziološki i teknički, život i smrt. Planje zapravo nije "Što je volja za moć?" nego "Koja od njih?" Koj je volja za moć ovdje na djelu, koji sklop sila? Koji oblik poprima? Kako djeluje, što je moć? Je li aktivna ili reaktivna? Potvrđuje li ili njeđa razliku? I kakav je ton te potvrde ili njeđanja?

Sjetimo se da je Derrida u "Potpisu, događaju, kontekstu" (1962) Austina i Nietzschea povezao upravo po pitanju snage performativnih iskaza. Sjetimo se i da je Austin osobito tvrdio da performative ne nalazimo samo u govornom jeziku (Austin, [1962] 1999.). Štoviše, geste, polipisi, a odeli i svakovrsno obilježavanje ili razlikovanje mogu biti performative. S ovog je gledišta manje bitno razlikovati različite "utjelovljene" djelovanja ili performative i konstative: ključno je razdučiti različite izvedbenosti, različite sklopove ilokucije i perlokucije sila. Takve složene sklopove možemo shvatiti kao pojedinačne konkretizacije volje za moć. Zato bih ustvrdio da se predsjednik Bush u svojem performansu u rujnu 2001. nije borio protiv volje za moć, nego ju je zapravo upotrebio (a moram dodati da to vrijedi i za svaku kritiku te izvedbe, uključujući i moju).

Tako dokazim da drugog odlomka njegova obraćanja Kongresu. Predsjednik se na ključnome mjestu u govoru okrenuo od svoje američke publike i obratio svijetu otkrivajući vlastite mahnete globalne težnje: "Svaka država u svakoj regiji sada treba donijeti odluku: ili ste na našoj strani, ili ste na strani terorista. Sjedinjene Države od danas će neprijateljskim režimom smatrati svaku državu koja nastavi pružati utočište teroristima ili ih podupirati" (Bush 2001. a). Mogli bismo na trenutak razmisliti o performativnoj snazi ovog iskaza - i o uvjetima za vrednovanje njegova uspjeha ili neuspjeha. "Teko ću sčitavanje naznačiti samo u grubim crtama vjero se pridržavajući Austina.

Predsjednikov ultimatum "ili-ili" podvaja svijet: suprotstavljaju se mi i oni, sloboda i silništvo, dobro i zlo, demokracija i volja za moć. Nameće razliku, a traži i odluku. Ukratko, riječ je o ispitu, o globalnom ispitu izvedbene učinkovitosti demokracije u novom svjetskom poretku. Ovim ispitom Bush doista izaziva državu svijeta da izvedu - ili snose posljedice, ili će vlada djelovati sukladno njegovu "ratu protiv terorizma", ili bi se moglo suditi s moći američkih oružanih sustava visokih performansi. Ovakv odlučujući i duboki ispit možemo tumačiti kao intencionalnu ilokucijsku snagu govornoga čina.

Izazov predjedriku Busha ima i perlokucijsku snagu: izlazi popratne učinke. Njegov je predavački stroj tako moćan, a međa određita razgranala mu se diljem svijeta, pa su učinci labirintski, no mislim da već možemo vidjeti kako djeluju - u Čečeniji, na Filipinima, na Bliskom istoku i drugdje. A povrh tih učinaka, koji sami po sebi uznemiruju, možemo postaviti i pitanje: kako njegov performativ može djelovati na učvršćivanje sloja izvedbe koji je na pomolu, na taj novi svjetski poredak, taj Imperij i Integrirani Škol koji se ponosno proglašava demokratskim, a Sjedinjene Države u njemu nastupaju u različitim ulogama: kao vrhovni hegemon, glavni rukovodilac ili nevojki, ali moćni policajac.

Tako se vraćam na već spomenuto prvo globalno pokušite koje tvore mjesta otpora koje nalazimo u antologiji **Izvedbe demokracije**, u aktivističkom kazalištu i na Internet stranicama hackerskih aktivista, te općenitije gledano u istraživanjima na području studija izvedbe. U kakvom su odnosu ta dva pokušita izvedbene učinkovitosti demokracije: lokacije otpora koje tako pomno proučavamo i dominantne lokacije novog svjetskog poretka?

Nisam baš siguran da možemo napredac pretpostaviti kako je jedno pokušite isključivo lokalizacijsko, a drugo globalizacijsko; da se jedno isključivo bavi kulturom izvedbom, a drugo tehnološko-organizacijskom. Nepostojku, postojci elektronskoga građanskog neposlušna spajaju, primjerice, eksperimentalnu učenost, društvenu organizaciju i tehničko praktično znanje. Nadajmo, dotični umjetnici, aktivisti i programeri surađuju na performansima čija je produkcija globalna, ali im je situacija lokalna: u Chipasu, Seattleu, Frankfurtu. S druge pak strane, kao što u **Imperiju** (2000) tvrdi Michael Hardt i Antonio Negri, organizacijskim i tehnološkim mrežama suvremene moći sve više vladaju oblici nematerijalnog rada i biopolitičkog nadzora koji ističu vrijednost različitosti, kratkotrajnosti i lokacijske specifičnosti, a upravo to područje svojataju studije izvedbe.

Možda postoji samo jedno pokušite, globalno pokušite na kojem se sada uprizoruju mnogobrojni eksperimenti na području demokracije. Od godine 1989. do danas pojavili su se deseci novih demokratskih država: neke prociatu, druge uvenu i nestanu. Druge su pak davno uspostavljene demokracije počele ključne funkcije prepuštati različitim transnacionalnim ili nadnacionalnim tijelima pa politički razmatraju izvanmoralne demokratske procese i kraj države-nacije. Dobre ljudi diljem svijeta demokraciju izvedu u svakidašnjem životu i borbi. A da slučajno netko na bi zabavljao, George W. Bush djeluje u ime slobodnog i demokratskog svijeta te ima golemu potporu u američkoj javnosti.

Sve to tvori pokušite izvedbene učinkovitosti demokracije.

Izvedba, demokracija i Vedra znanost

Nietzsche smatra da su izvedba i demokracija usko povezane, a o toj sprezi govori u Petoj knjizi **Vedre znanosti** ([1882] 1974), u prefazičkomu dijelu pod naslovom "Kako će stvari u Europi sve više postajati 'umjetničke'", iako Nietzsche na drugim mjestima često i ušćeno afirmira umjetnika, tvorca, pokretača masi, ovdje nas navodnici upozoravaju da nešto nije u redu: Nietzsche okida plodu. Pisac **Rođenja Tragedije i Dionizovih ditiramba** sada se obratuje na glumce, na igru po ulogama pa i na izvedbu, štovite osobito na nju, na "dobru izvedbu", guten *Spiel*. Znakovito je da je izvedba koju Nietzsche napada mješavina kazališne i strukovne, a pritom rabi i zlorabi svoje izvođače. Nietzsche piše:

"Čak i u našem današnjem prijelaznom dobu, kada mušavi više ne žive pod pritiskom raznih čimbenika, sirb za zarađivanje za život gotovo sve muške Europe i dalje prisiljava da preuzmu određenu ulogu, takozvano znanje. Sačeka ih zadržava slobodu da tu ulogu izaberu sami: vedni je unaprijed odobrena. Ispod je prilično neobičan. Želaviti u godine, gotovo svi Europejanci sebe pobrkaju sa svojom ulogom; postaju žrtve vlastite 'dobre izvedbe.'" ([1882] 1974: 302)

Smatram da je Nietzsche u guten *Spiel* naslutio pojavu sloja izvedbe. (Treba istaknuti i da se troje velikih teoretičara normativne izvedbe - Butler, Lyotard i Marcuse - redom bavilo Nietzscheom.) Priama Nietzscheovu mišljenju, u budućnosti "dobre izvedbe" ljudi će postati žrtve vlastitih uloga, vlastite glume. Znakovito je da tu izvedbu povezuje s demokracijom i Amerikom, iako dotičnu "dobru izvedbu" prvotno pripisuje europskim muljarcima, zatim je smješta u širu perspektivu povezujući je s određenom "drskom vjerom" koju nalazimo u demokratskim razdobljima. To su redom:

"atenska vjera koju prvi put uočavamo u Periklovu dobu, vjera današnjih Amerikanaca koja se sve više promeće i u europsku vjeru: pojedinac stječe uvjerenje da može učiniti što god poželi i da se može nositi s bilo kojom ulogom, pa svi eksperimentiraju sa sobom, improviziraju, provode nove pokuse, učuju u vlastitim pokušima; i sva priroda zamire i prevara se u umjetnost." (302-03)

Tvrdnja da Nietzsche nije pristala demokracije i naroda opće je mjesto, no pojasnio bih je uokvirivši da Nietzsche nije pristala demokracije koju je monopolizirala moderna država-nacija, da nije prijatelj pojmanja "naroda" koje energiju i moć njegovih pripadnika svodi na podupiranje uspostavljenih poredaka ili čimbenje u ulogama koje zatupljuju i zatvaraju put u budućnost. Upravo to naslućuje u tipično američkoj "dobra izvedbi". Paradoksalno je da Nietzsche u eksperimentiranju glumačkim preobrazajima naslućuje stvaralačku nesposobnost, nemogućnost da gradimo kao arhitekti, da planiramo, organiziramo i stvaramo budućnost koja povezuje tisućljetu.



Ilustracija 1A (naslovnica) / Plate 1A (cover)

FY 1999-2000 Department of State Performance Plan

- Increase global economic growth
- Promote broad-based economic growth in developing and transitional economies.
- Enhance the ability of American citizens to travel and live abroad securely.
- Control how immigrants and non-immigrants enter and remain in the United States.
- Minimize the impact of international crime on the United States and its citizens.
- Reduce significantly from 1997 levels the entry of illegal drugs into the United States.
- Reduce international terrorist attacks, especially against the United States and its citizens.
- Increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights.
- Prevent or minimize the human costs of conflict and natural disasters.
- Secure a sustainable global environment in order to protect the United States and its citizens.
- Increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights.
- Prevent or minimize the human costs of conflict and natural disasters.
- Secure a sustainable global environment in order to protect the United States and its citizens from the effects of international environmental degradation.
- Stabilize world population growth.
- Protect human health and reduce the spread of infectious diseases.

Ilustracija 1B / Plate 1B

Imajući u vidu bogatu teoriju i praksu složenost pojma izvedbe i nevojratljivo raznovrstnost raspona rješivih tehnika, iznio bih postavku da izvedba danas nudi povoljano mjesto na kojem se možemo baviti vedrom znanosti, uviđajući je, smišljati, prigriti je i dati joj priliku. Vedra nam znanost istodobno može pružiti određenu fikciju ili znanstveno-fikcionalnu metodu za djelovanje poprečnim povećavanjem različitih paradigmi izvedbenih istraživanja: kulturne, organizacijske, tehnološke i šire. Ova bi nam vedra znanstvena fantastika mogla omogućiti proučavanje različitih oblika izvedbe u okvirima adekvatnog ozračja koje ih okružuje, njihova sklopa sile i voje za moć. Izazov ne leži samo u proučavanju različitih korpusa izvedbenog vrednovanja, nego i u njihovom prevrednovanju u svrhu stvaranja novih korpusa, novih izvedbi, a možda i novih demokratskih oblika.

U završnome dijelu blaženog istraživanja kojim sam se tek počeo baviti. Tiče se još jedne izvedbene paradigme, koja pak nudi veoma različito gledište na izvedbenu učinkovitost demokracije. Još ne znam točno kako bih tu paradigmu nazvao: zasađi o njoj govorim kao o "izvedbi vlasti". Jedan je od mogućih pristupa izvedbi vlasti organizacijska izvedba. Godine 1993. Kongres je usvojio Zakon o izvedbenoj učinkovitosti i rezultati vlade koji je uspostavio Državnu reviziju izvedbene učinkovitosti, program na razini svih vladinih ustanova, a u svrhu povećanja djelotvornosti saveznih ministarstava i programa. Prema riječima Ala Gorea, cilj je bila vlada koja "radi bolje, a jeftinija je" (1993).

Zapravo nije bila riječ o jednokratnoj reviziji izvedbene učinkovitosti, nego o neprekidnom godišnjem ocjenjivanju jesu li ministarstva djelotvorna i učinkovita. Na ocjena izvedbene učinkovitosti bila je čitav potak. Pravi je cilj bilo poboljšanje izvedbene učinkovitosti pa u godišnje revizije donosile preporuke, a iz njih su izvodili izvedbeni plan koji je sadržavao određene izvedbene ciljeve. Dogodine će sljedeća izvedbena revizija ocjeniti ostvarenje tih ciljeva - i proces kreće ispočetka.

Postupak se primjenjivao tijekom svih osam godina Clintonove vlade. Uočavamo bjelodano nastojanje da se izvedbena učinkovitost vlasti poboljša uporabom tehnika iz poslovnog i upravnog svijeta: izvedbi vlasti se krug sastoji od mjerenja, ocjene, optimiranja i provedbe - a neprestano su ponavlja. To je tipič pokušaj vođe Državne revizije izvedbene učinkovitosti. Između ostaloga proizvela je i izvješće za godinu 1999/2000. Ovaj "izvedbeni plan" (ilustracija 1) izlaže neke "strateške ciljeve", svojevrsni "popis zadataka" za State Department. U okvirima izvedbene učinkovitosti demokracije ključna je posljednja točka: Pojačati privrženost demokratskim postupcima i poštovanju ljudskih prava u vladama stranih zemalja. Iako Državnu reviziju izvedbene učinkovitosti možemo shvatiti u okvirima organizacijske izvedbe, izvedbeni plan State Departmenta prelazi i u nešto drugo: u paradigmu izvedbe vlasti.

Da bismo tu paradigmu bolje sagledali, ustroio sam dokument Američke agencije za međunarodni razvoj (USAID, ilustracija 2). USAID pruža pomoć stranim vladama. Već sam naznačio da se izvedbena učinkovitost i njezina ispitivanja šire i dobivaju zamah. U ovom dokumentu vidimo kako se ta tehnika slika u organima vlasti globalno proširila.

Priručnik donosi smjernice za uspostavu "plana za praćenje izvedbene učinkovitosti". Ovdje je od prethodne važnosti podatak da se pritom ne prati izvedbena učinkovitost USAID-a, nego njegovih "klijenata" ili "korisnika". Ukratko, priručnik agenciji daje upute za praćenje izvedbene učinkovitosti drugih država. Ovdje u okviru izvedbe vlasti ne mjerimo samo sebe, nego i svijet: demokraciju ispitujemo diljem svijeta da bismo sagledali koliko joj je izvedba učinkovita.

Priručnik između ostaloga možemo iščitavati i tako da proučimo kako se mjerila na kojima se osniva Državna revizija izvedbene učinkovitosti izove i projiciraju širom svijeta, pri čemu izvedbu vlasti možemo shvatiti kao svojevrsnu "Međunarodnu reviziju izvedbene učinkovitosti", iako je ovisno tumačenje korijeno, može nas odvesti na pogrešan put jer USAID samo površinski nadzira područja koje nazivam "izvedbom vlasti". Dotičnu izvedbenu učinkovitost ne prati samo američka vlada, nego i mnogi drugi organi. Stavlja, spomenuti priručnik navodi izvore podataka poput međunarodnih organizacija, privatnih tvrtki i nevladinih organizacija ili NGO-a. Sve ta tijela razvijaju i razmjenjuju studije o izvedbenoj učinkovitosti demokracije.

Ponovno napominjam da je ovo istraživanje u uvodnoj fazi: ne već naznačava da koncepti izvedbe vlasti sežu bar do sedamdesetih godina 20. stoljeća. Danas su neka od najvažnijih akademskih područja koja pridonose ovom istraživanju političke znanosti, međunarodni odnosi, javna politika i sociologija. Znakovito je da je nakon pada Berlinskog zida uslijedila prava eksplozija istraživanja izvedbene učinkovitosti novopostavljenih demokracija, i to ne samo u istočnoj i srednjoj Europi, nego i diljem svijeta. Mjerila za vrednovanje izvedbene učinkovitosti demokracije na ovom su području brojna i složena. Među najvažnijima su postojanje vladavinskog sustava, slobodni i regularni izbori, zaštita ljudskih prava, privredan odnos prema radnoj snazi, zdravstvena skrb, sustav kaznenog pravosuđa, mjere zaštite okoliša, kao i općenito zadovoljstvo naroda izvedbom vlasti.

U Perform or else tvorila da, osim oblika znanja koji tvore staj izvedbe, daju globalne izvedbe podrazumijevaju i složenom atmosferu sile i osjećajnih stanja. Pokazalo se da tu atmosferu redovito ispituje sustav barometara koji uključuje Eurobarometer, Latinobarometer, Afrobarometer, a u planu je nekoliko azijskih barometara (The Afrobarometer Network 2002; Huneus 1995). Ovi barometri nisu metodološki, nego demografski: riječ je o ispitivanjima javnosti kojima se pribjegava radi ocjene izvedbene učinkovitosti demokracije u pojedinim zemljama i regijama svijeta. Neki od tih barometara u uporabi su već više od deset godina, kao i još jedan mjerni instrument koji se često spominje, World Values Survey (Inglehart, Basanez i Moreno 1998).

Performance Monitoring and Evaluation *TIPS*

USAID Center for Development Information and Evaluation

PREPARING A PERFORMANCE MONITORING PLAN

**USAID's
reengineering
guidance
requires
operating units
to prepare a
Performance
Monitoring Plan
for the
systematic and
timely collection
of performance
data.**

**This Tips offers
advice for
preparing such a
plan.**

What Is a Performance Monitoring Plan?

A performance monitoring plan (PMP) is a tool USAID operating units use to plan and manage the collection of performance data. Sometimes the plan also includes plans for data analysis, reporting, and use.

Reengineering guidance requires operating units to prepare PMPs once their strategic plans are approved. At a minimum, PMPs should include:

- a detailed definition of each performance indicator
- the source, method, frequency and schedule of data collection, and
- the office, team, or individual responsible for ensuring data are available on schedule

As part of the PMP process, it is also advisable (but not mandated) for operating units to plan for:

- how the performance data will be analyzed, and
- how it will be reported, reviewed, and used to inform decisions

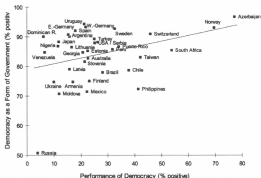
While PMPs are required, they are for the operating unit's own use. Review by central or regional bureaus is not mandated, although some bureaus encourage sharing PMPs. PMPs should be updated as needed to ensure plans, schedules, and assignments remain current.

Why Are PMPs Important?

A performance monitoring plan is a critical tool for planning, managing, and documenting data collection. It contributes to the effectiveness of the performance monitoring system by assuring that comparable data will be collected on a regular and timely basis. These are essential to the operation of a credible and useful performance-based management approach.

PMPs promote the collection of comparable data by sufficiently documenting indicator definitions, sources, and methods of data collection. This enables operating units to collect comparable data over time even when key personnel change.

PMPs support timely collection of data by documenting the frequency and schedule of data collection as well as by assigning responsibilities. Operating units should also consider developing plans for data analysis, reporting, and review efforts as part of the PMP process. It makes sense to



Ilustracija 3 / Plate 3

Provoditelji ovih demografskih istraživanja pomažu se trude da pitanja postavljaju i prenose što je posljednje moguće da bi omogućili usporedbu rezultata u preteku različitih zemalja. Odgovori na pojedina pitanja mogu se tablično prekopirati s drugima, što pak na vidjelo može iznijeti i mnogo složeniji odnos. U ovom je slučaju osobito zanimljiv grafikon iz rada Hans-Dietera Klingemann (1998), istraživača Berlinskog instituta za društvene znanosti. Grafikon se osniva na ispitivanju World Values Survey provedenome sredinom devedesetih godina 20. stoljeća (ilustracija 3) Klingemann se usredotočuje na 39 demokracija od kojih neke već imaju dug staž, dok su druge nedavno uspostavljene. Lijeva os bilježi koliko ispitanici podupiru demokraciju kao poželjan oblik vlasti, dok desna os prikazuje njihovu zadovoljstvo izvedbenom učinkovitosti vlastitoga demokratskog režima. Primjerice, u Azerbajdžanu su ispitanici pokazali visok stupanj potpore demokraciji i visok stupanj zadovoljstva s učinkovitosti izvedbe vlastite vlade, dok su pak u Rusiji nazine potpore i zadovoljstva bile niski.

No ovdje me zanima skup zemalja u gornjem lijevom kvadrantu, zemalja koje imaju nizmiju visoku razinu potpore demokraciji, ali nisu zadovoljne izvedbenom učinkovitosti vlastite demokracije. Među njima su Sjedinjene Države i još nekoliko starih demokracija. Klingemann ovu skupinu navodi kao dokaz pojave ljudi koje naziva "nezadovoljnim demokratima": čvrsto vjeruju u demokraciju, no nisu zadovoljni njezinim pojedinačnim utjelovljenjima.

Mogli bismo razmišljati na što to poimanje "nezadovoljnih demokrata" upućuje. Naznačava li možda da je "demokratska introjekcija" isplazila i da su se ljudi spremni dći na ustanak protiv vlastitih vlada? Ili možda daje do znanja da je ugrožena sama demokracija? Da se prometnula u takozvanu "organizaciju koja neprestano podbacuje" (Meyer, Zucker i Zucker 1989)? Ili pak možda svi ti nezadovoljni demokrati podupiru Demidaovu tvrdnju da je demokracija u srži nedovršen i nepotpun projekt pa tako stalno "nadao", stalno je smišljamo, stalno je ispitujemo i dovodimo u pitanje (1989/2002)?

Jedno je sigurno: izvedba vlasti otkriva nam pojavu globalne, ali ipak nescjepkane mreže za testiranje i praćenje izvedbene učinkovitosti demokracije. Izvedba vlasti dionike posreduje strojeve suvremene vlasti i pravnih posrednika no što to čine studiji izvedbe, optimiranja izvedbene učinkovitosti ili tehnološke izvedbe. Dotična mreža u ovom trenutku obuhvaća državne vlasti, transnacionalna i nadnacionalna tijela, države-nacije, nevladine organizacije, znanstvene istraživače i što je najbitnije, nezadovoljne demokrate: odnosno nezadovoljne ljude. Pitanje je tko će ili što upotrijebiti ovu mrežu i u koje svrhe.

Ovo se istraživanje o izvedbi vlasti usredotočuje na nacionalne demokracije, no mnogo toga govori u prilog mogućnosti da je na pomolu nešto drugo, za čime postoji i velika želja. Ako su stari Grci izumili demokraciju u obliku grada-države, a kolonijalni je Sjevernoamerikanci nanovo osmislili kao državu-naciju, kakve li demokratske oblike svijet mogao stvoriti u dobu globalne izvedbe? Neke nadnacionalne ili transnacionalne demokratske države? Ili labavu mrežu propusnih mikrodomokracija? Ili nešto posve drugo? I napokon: kakve izvedbe dolaze u obzir za gradnju ove demokracije za koju nikad nismo čuli i kakvu će ulogu u njezinoj izvedbi imati vedra znanost?

ZAHVALA:

Verzija ovog teksta objavljena je u časopisu *The Drama Review* (Vol 47, Issue 2, Summer 2003). Uredništvo zahvaljuje Richardu Schechneru i TDR-u na dopuštenju da u Frakciji objavi proširenu i razrađenu verziju.

The Afrobarometer Network

2002. *Afrobarometer Round 1: Compendium of Comparative Data from a Twelve-Nation Survey*. Prepared by the Institute for Democracy in South Africa, the Centre for Democracy and Development in Ghana, and Michigan State University in the United States. <<http://www.afrobarometer.org>>.

Bush, George W.

2001a. "Address to a Joint Session of Congress and the American People." Washington, DC: Office of the Press Secretary. <<http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>>.

2001b. "President: We're Fighting to Win - And Win We Will. REMARKS BY THE PRESIDENT ON THE USS ENTERPRISE ON PEARL HARBOR DAY USS Enterprise." <<http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/12/20011207.html>>.

2001. 7 December.

Derrida, Jacques

1982. "Signature, Event, Context." In *Margins of Philosophy*, translated by Alan Bass, 307-30. Chicago: University of Chicago Press.

2002 [1998]. "Politics and Friendship." Interview conducted by Michael Sprinker. In *Negotiations: Interventions and Interviews: 1971-2001*, edited by Elizabeth Rottenberg, 147-98. Stanford: Stanford University Press.

2000. European Commission. 2000. "How the Europeans See Themselves: Looking through the Mirror with Public Opinion Surveys." Brussels: European Commission Press and Communication Service.

Gore, Al

1992. *From Red Tapes to Results: Creating a Government that Works Better and Costs Less*. Report of the National Performance Review. New York: TimeBooks.

Headrick, Susan C., and Tobin

Nelhaus, eds.
2001. *Performing Democracy:*

International Perspectives on Urban Community-Based Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hardt, Michael, and Antonio
Negri

2000. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Huneus, Carlos

1995. "Latinoamérica 1995. Opiniones y actitudes de los ciudadanos sobre la realidad económica y social." Documento preparado para Cepal.

Inglehart, Ronald, Miguel

Saizanez, and Alejandro
Moreno
1995. *Human Values and Beliefs: A Cross-Cultural Sourcebook*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Journal of Democracy

2000. "Surveying Value Change in East Asia." *Journal of Democracy* 11, 4 (October): 158.

Klingemann, Hans-Dieter

1996. "Mapping Political Support in the 1990s: A Global Analysis." Discussion Paper PS 8, 98-202.

Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB).

Marcuse, Herbert

1966 [1955]. *Essays and Reflections: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.

McKenzie, Jon

1999. "Intimacy." *Style* 30, 2:260-69.

2001a. "Towards a Sociopolitics of Interface Design: etoy, eToys, TOYWAR." *Strategies: A Journal of Theory, Culture and Politics* 14, 1: 121-38.

2001b. *Perfervor or Bias: From Discipline to Performance*. London: Routledge.

McKenzie, Jon, and Ricardo
Dominguez

2001. "Dispatches from the Future: A Conversation on Hacktivism." *Connect: an politics theory practice* 2:115-22.

Meyer, Marshall W., Zucker,
and Lynne G. Zucker

1989. *Permanently Failing Organizations*. Newbury Park, CA: SAGE Publications, Inc.

Meisach, Fredrich

1974 [1882]. *The Gay Science*. Translated by Walter Kaufmann. New York: Vintage Books.

Ranell, Avital

1995. "The Test Drive." In *Deconstruction in America: A New Sense of the Political*, edited by Anselm Haverkamp, 200-220. New York: New York University Press.

United States Department of
State

1999. FY 1999-2000 Performance Plan. Washington, DC: United States Department of State.

USAID Center for
Development Information and
Evaluation

1996. *Preparing a Performance Monitoring Plan, Performance Monitoring and Evaluation TIPS*, Number 7.

Democracy's Performance

Jon McKenzie

In the anthology *Performing Democracy*, scholars from around the world present research on urban, community-based performance (Haedick and Nelhaus 2001). The essays explore cultural performance as a means of social production and democratic resistance. For the past few years, I have been researching how these performative practices have gone digital as well, how groups such as Critical Art Ensemble and Electronic Disturbance Theater have merged art, activism, and technology to create practices of electronic civil disobedience (see McKenzie 1999, 2001; and McKenzie and Dominguez 2001).

This concern with democracy's performance, I believe, runs through the half-century or so of cultural performance research, from the studies of 1960s' political theatre to research on ACT-UP and the "NEA Four" in the 1980s and early 1990s, to contemporary research in community-based performance, direct-action civil disobedience, and emerging forms of electronic civil disobedience. In fact, we might think of the field of performance studies as a global test site for the study of performative forms of creativity, collaboration, and democracy. The values of this testing can be found in our commitment to experimentation and method, and to the contesting of cultural norms and the protesting of social injustice. This testing informs our research, administrative service, and teaching, not only our evaluation of the performances we study but also of each other's work and that of our students, whom we regularly put to the test. In addition, the field of performance studies has a long tradition of contesting its own institutionalization, seeking to imbue our work with experimental modes of research and teaching.

This article examines a second test site of democracy's performance, one that stresses the normative dimensions of performance. The topics of this site also include democracy, performance, and testing. The essay is divided into three parts: the first addresses a speech by President George W. Bush; the second, Nietzsche's *Gay Science*; and the third, "dissatisfied democrats."

The thoughts explored here grow out of research contained in *Perform or Else* (2001b). There I focus on performance not only as resistance and transgression, but also in terms of normativity and domination. To blurb my own back cover speculations: I believe performance will have been to the 20th and 21st centuries what discipline was to the 18th and 19th, that is, an ontological formation of power and knowledge. Building on the work of Butler, Lyotard, and Marcuse, I call this formation the "performance stratum." This stratum is composed, in part, by the sedimentations of different types of performances, not only cultural but also organizational and technological. Since at least the Second World War, managers and organizational theorists have studied and designed the performances of workers and institutions, while engineers and computer scientists have created high performance military and communication technologies.

From annual performance reviews to high-per-

formance missile systems—and yes, even to ritual and theatre—performance now gathers together a vast array of contemporary phenomena. Today, all cultures, all organizations, all technical systems can be studied in terms of different, though historically related, performance paradigms. And beyond the paradigms just mentioned are the financial performance of stock markets, the educational performance of schoolchildren, and the sexual performance of Masters and Johnson.

All these paradigms sit atop the performance stratum, which they have helped to articulate and upon which they are now becoming increasingly entwined.

This performance stratum is less about the replacement of discipline's industrial capitalism and its Enlightened, colonial project; it is more about their displacement and reinscription within the digital circuits of our postcolonial, postmodern world. Here the alphabetic archive gives way to the digital database and the factory to the living room. Lifestyles once discounted by the Establishment are now discounted at establishments around the world, on sale at places like Benetton, the Gap, and Starbucks. Desire is thus becoming undisciplined: more and more, it performs. Performance, in short, is the power matrix of contemporary globalization, and it is for this reason I contend that we are entering an age of global performance.

George W. Bush and the Will to Power

On 20 September 2001, President George W. Bush addressed a Joint Session of Congress and a global television audience. It is not too much of an exaggeration to say that on that night, the whole world was watching.

I will focus on two sets of passages in the President's speech. In the first, President Bush identified those responsible for the attacks of 9/11 and placed them in a historical and, if you like, philosophical, perspective. "The evidence," he said, "all points to a collection of loosely affiliated terrorist organizations known as al Qaeda." He went on to say that, "Americans are asking, why do they hate us? They hate what we see right here in this chamber—a democratically elected government." And here is the text that really interests me:

"We have seen their kind before. They are the heirs of all the murderous ideologies of the 20th century. By sacrificing human life to serve their radical visions—by abandoning every value except the will to power—they follow in the path of fascism, and Nazism, and totalitarianism." (Bush 2001a; emphasis added)

Six weeks later, on 7 December, Bush used very similar language when commemorating the attack on Pearl Harbor: "We've seen their kind before. The terrorists are the heirs to fascism. They have the same will to power, the same dis-

1 A version of this text was originally delivered on 12 April 2002, as a keynote speech at the PS 8 conference, held at New York University. The section "Performance, Democracy, and the Gay Science" is largely taken from *Perform or Else* (McKenzie 2001).

claim for the individual, the same mad global ambitions" (Bush 2001b).

I am interested here in the President's use of the term "will to power" and the performative force of his speech before Congress. My hunch is that members of al Qaeda are not big readers of Nietzsche—nor, I suspect, has President Bush spent much time with these difficult texts. If he had, he might sense that the "will to power" is not one thing, but many, and that reducing it to the visions of power-hungry individuals is the surest way to close down Nietzsche's text.

For me (and here, I am channeling Deleuze, Guattari, Foucault, and many others), the "will to power" is best understood as a matrix of forces that finds expression in all forms and processes, living and dead. It is the unending surge of difference and repetition that permeates the natural and social worlds, disturbing our attempts to divide existence in two: nature/culture, physics/techné, life/death. Because it is different from itself, the question is less "what is the will to power?" than "which one?" Which will to power, which arrangement of forces is at work here? What form does it take? What action, what passion? Is it active or reactive? Is difference affirmed or negated? And what is the tone of this affirmation or negation?

Let us recall here that in "Signature, Event, Context" (1962) Derrida hooked up Austin and Nietzsche precisely in terms of the force of performative utterances. Let us also recall that Austin himself argued that performatives were not limited to spoken language (Austin [1962] 1999)—and indeed, gestures, signatures, and by extension any manner of making a mark or making a difference can be a performative. From this perspective, the crucial distinction to make is not between linguistic and "embodied" performatives, nor between performatives and constatives, but rather between different performativities, different arrangements of illocutionary and perlocutionary forces. Such complex arrangements may be considered instantiations of the will to power. Thus I would argue that President Bush's performance in September 2001, far from battling the will to power, was actually a particular enactment of it (as, I should add, are any critiques of it—including mine).

This brings me to the second passage in his address before Congress. At a crucial point in his speech, the President turned from his U.S. audience and addressed the world, thereby revealing his own mad global ambition. "Every nation, in every region," he said, "now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists. From this day forward, any nation that continues to harbor or support terrorism will be regarded by the United States as a hostile regime" (Bush 2001a). We might reflect a moment on the performative force of this utterance—and the conditions for evaluating its success or failure. I will only sketch the outlines of such a reading, sticking close to Austin.

The President's "either/or" ultimatum divides the

world in two: an us and a them, freedom vs. tyranny, good vs. evil, democracy vs. the will to power. It imposes a difference and also demands a decision. In a word: this is a test, a global test of democracy's performance in a new world order. With this test, President Bush effectively challenges the nations of the world to perform—or else. Either governments perform in accordance with this "war on terrorism" or they may face the power of U.S. high-performance weapon systems. We can read this decisive and divisive test as the speech act's intended illocutionary force.

President Bush's challenge also carries perlocutionary force: it produces secondary effects. Given the power of his lecture machine and its world wide web of destinations, these effects are labyrinthine, but I think we can already see them at work—in Chechnya, the Philippines, the Middle East, and elsewhere. In addition, beyond these already troubling effects, we might also ask: What effects might his performance have on solidifying the emerging performance stratum, that new world order, that Empire, that Integrated Circuit which proudly proclaims itself to be democratic—and in which the United States is variously cast as the supreme hegemon, its top executive, or its reluctant yet forceful policeman.

This brings me back to the first global test site mentioned above: the one comprised of the resistant sites found in the *Performing Democracy* anthology, in activist theatre and hackivist websites, and, more generally, in performance studies research. What is the relation between these two sites of democracy's performance: those resistant sites we study so closely, and those dominant sites of the new world order?

I am not sure we can easily assume that one test site is all about localization and the other globalization; that one's all about cultural performance, the other about techno-organizational performance. After all, the practices of electronic civil disobedience, for instance, combine experimental art, social organization, and technical know-how. Further, these artists, activists, and programmers collaborate in performances that are globally produced yet locally situated: in Chapeau, in Seattle, in Frankfurt. Alternatively, as Michael Hardt and Antonio Negri argue in *Empire* (2000), the organizational and technological networks of contemporary power are increasingly governed by forms of immaterial labor and biopolitical control that valorize difference, ephemerality, and site specificity; the very terrain performance studies has staked out.

Perhaps then there is only one test site, a global site on which multiple experiments in democracy are now playing out. Since 1989, scores of new democratic states have emerged: some flourish, others wither and slip away. Elsewhere, long-established democracies have begun ceding key functions to various trans- or supra-national bodies, leaving political theorists to ponder extranational democratic processes and the end of the nation-state. Meanwhile, people everywhere

are performing democracy in their daily lives and struggles. And lest anyone forget, George W. Bush is acting in the name of a free and democratic world, with massive public support in the U.S.

All this constitutes the test site of democracy's performance.

Performance, Democracy, and The Gay Science

According to Nietzsche, there is an intimate relation between performance and democracy. One he discusses in Book Five of *The Gay Science* ([1882] 1974), in a forecasting section titled "How Things Will become Ever More 'Artistic' in Europe." Though elsewhere Nietzsche often and enthusiastically affirms the artist, the creator, the player of masks, the quotation marks here around "artistic" tip us off: something's up. Nietzsche's taking a different tack. The writer of *The Birth of Tragedy* and *Dithyrambs of Dionysus* now takes aim at actors, at role-playing, and yes, even and especially at performance, "good performance," *guten Spiel*. Significantly, the performance Nietzsche targets mixes the theatrical and the occupational, and in doing so, uses and abuses its performers. He writes:

"Even today, in our time of transition when so many factors cease to compel men, the care to make a living still compels almost all male Europeans to adopt a particular role, their so-called occupation. A few retain the freedom, a merely apparent freedom, to choose this role for themselves; for most men it is chosen. The result is rather strange. As they attain a more advanced age, almost all Europeans confound themselves with their role; they become the victims of their own 'good performance.'" ([1882] 1974:302)

For me, what Nietzsche picked up in *guten Spiel* was the emergence of the performance stratum. (I should also point out that three major theorists of normative performance—Butler, Lyotard, and Marcuse—were all readers of Nietzsche.) According to Nietzsche, in the future of "good performance," humans fall victim to their own roles, their own acts. Significantly, he connects this performance to democracy and America. Though he initially ascribes this "good performance" to European males, he proceeds to place it in a much wider perspective, connecting it to a certain "cocky faith" found in democratic ages. These are, respectively:

"the Athenian faith that first becomes noticeable in the Periclean age, the faith of the Americans today that is more and more becoming the European faith as well: The individual becomes convinced that he can do just about anything and can manage almost any role, and everybody experiments with himself, improvises, makes new experiments, enjoys his experiments; and all nature ceases and becomes art." (302-03)

It is a commonplace to say that Nietzsche is no friend of democracy, of the people, but I would say, more specifically, that Nietzsche is no friend

of a democracy monopolized by the modern nation-state, no friend of a notion of "the people" that reduces their energies and power to merely supporting established orders or toiling away in roles that deaden and close off the future. This is precisely what he senses in the all-too-American "good performance." Paradoxically, in the experiments of becoming-actor, Nietzsche senses an inability to create, an incapacity to build as an architect does, to plan, to organize, to construct a future that spans millennia:

"[W]hat is dying out is the fundamental faith that would enable us to calculate, to promise, to anticipate the future in plans of such scope, and to sacrifice the future to them—namely, the faith that man has a value and meaning only insofar as he is a stone in a great edifice; and to that end he must be solid first of all, a "stone"—and above all not an actor!" (200)

Again, these passages run counter to many others, where Nietzsche not only affirms the artist, the actor, the player of masks but indeed finds models of affirmation in them.

Indeed, this play we find in Nietzsche, between the theatrical and antitheatrical, may very well mark the rupture of performance into modern thought, the emergence of performance as a problem, a site of contestation.

In *The Gay Science* Nietzsche is not out to dismiss art and embrace science. Instead, he pits artist against artist and scientist against scientist. To be precise: he sets architect against actor, gay scientist against the all-too-serious scientists. Through these contests, he seeks to invent another science, another art, a gay science that challenges us not only to question but to overcome the long-standing division, the "either/or" between art and science.

Today let us ask: What might a contemporary gay science look like, one that would help us think about the test site of democracy's performance? It is here that the work of Avital Ronell is so important. In "The Test Drive," her provocative reading of *The Gay Science*, Ronell raises the following questions:

"What is a science that predicates itself on gaiety without losing its quality of being a science? And how does Nietzsche open the channels of a scientificity that, without compromising the rigor of inquiry, would allow for the inventiveness of science fiction, experimental art and, above all, a highly stylized existence?" (1995:201)

These questions are not only epistemological but also onto-historical: they bear on our being and time. For Ronell, the importance of *The Gay Science* today lies in the event it signals from afar, an event closely tied to technology and the demands of testing. She writes: "Gay Sci signals to us today the extent to which our rapport to the world has undergone considerable mutation by means of our adherence to the imperatives of testing" (201). For Ronell, *The Gay Science* signals an engagement with a new experimental disposition, one which Nietzsche kick-started a

century ago and which she rebuts for us today as the test drive.

Now herein lies the trickiest challenge of all—at least for someone trained in the arts, humanities, or any of the various schools of cultural criticism—and that is to read the incessant testing found in science and technology not only as an object of critique, not only as an activity to question and negate, but also as a performance that can and must be affirmed. For me, this is the most daunting test of contemporary gay science: "Testing, which our Daseins encounter every day in the form of SAT, GRE, HIV, MCATs, FDA, cosmetics, engines, stress, and arms testing 1-2-3 broadcast systems, and testing your love, testing your friendship, in a word, testing the brakes—was located by Nietzsche mainly in the eternal joy of becoming." (206)

You may be wondering: Is this some kind of joke? Affirm the test drive? But think about it: To oppose art and science, technique and technology, creativity and analytics, isn't this among the most comfortable of positions, the most major of presuppositions? To make matters trickier: Doesn't critique, even critique of critique, entail putting something to the test, not just once and for all, but again and again? And even trickier still: Aren't the most active of artists and activists precisely those who experiment with their materials, their coalitions, their lives—who put them all to a certain test?

In the age of global performance, all the world becomes a test site. Thus the challenge facing us today: To negate and affirm this worldwide test pattern.

Dissatisfied Democrats

In his 1996 "Political Preface" to the second edition of *Eros and Civilization*, Herbert Marcuse writes that he had once held the hope that, beyond the sublimation of Eros in technological rationality, beyond this reality principle which he named "the performance principle," Marcuse had hoped that civilization would learn to practice "the gay science," that is, "how to use the social wealth for shaping man's world in accordance with his life instincts, in the concerted struggle against the purveyors of Death" (1996:xii). In short, "how to live in joy without fear" (xvi).

Such hopes, Marcuse later admits, were overly optimistic, for he had totally underestimated the power of what he called the "democratic intrusion" with its "political paraphernalia" which

"permits people (up to a point) to choose their own leaders and to participate (up to a point) in the government which governs them—[he] it also allows the masters to disappear behind the technological veil of the productive and destructive apparatus which they control" (xli).

Marcuse wrote this in 1966. Today, once again: What are the chances of the gay science on the test site of democracy's performance? Rather than beyond performativity, might there be a gay

science within the performance stratum, struggling to free itself from its shell?

I would like to suggest that, given its rich, theoretical complexity and its incredibly diverse range of techniques, performance today offers a privileged site for practicing the gay science, for rehearsing it, inventing it, letting it in and giving it a chance. At the same time, the gay science may offer us a certain fictive or sci fi method for operating across various paradigms of performance research: cultural, organizational, technological, and beyond. This gay sci fi might allow us to study different forms of performance in terms of their surrounding atmosphere of affects, their arrangement of forces, their will to power. The challenge lies in not only studying different bodies of performative evaluation, but also reevaluating them to create new bodies, new performances, and perhaps new democratic forms.

In this final section, I present some research I am just beginning to undertake. It concerns yet another performance paradigm, one that offers a very different perspective on democracy's performance. I am still not sure what to call this paradigm: provisionally, I refer to it as "government performance." One way to approach government performance is through organizational performance. In 1993, Congress passed the Government Performance and Results Act which established the National Performance Review, a government-wide program to improve the efficiency of federal departments and programs. As *NI Gore* put it, the goal was a government that "works better and costs less" (1993).

Now this was not a one-time performance review, but an ongoing annual assessment of whether departments were performing in an efficient and effective manner. Performance assessment was only the beginning, however. The whole point was to improve performance, so the annual reviews offered recommendations, and from them a performance plan was created containing specific performance goals. The following year, the next performance review would assess how well those goals were met—and the process would begin again.

This went on throughout the eight-year Clinton administration. We see here an explicit effort to improve government performance using techniques drawn from business and management: the performance cycle is measure, assess, optimize, and implement—over and over and over. Thus runs the test drive of the National Performance Review. One of its products is the 1999/2000 report. Some of the "strategic goals," a sort of "to do" list for the State Department, are laid out in this "Performance Plan" (plate 1). In terms of democracy's performance, the last bullet point is crucial: increase foreign government adherence to democratic practices and respect for human rights. Though the National Performance Review can be understood in terms of organizational performance, the State Department's performance plan spills over into something else: the paradigm of government performance.

To get a better angle on the paradigm, I have included a document from the U.S. Agency for International Development (USAID; plate 2). USAID provides financial aid to foreign governments. I have suggested that performance and its tests are expanding and gathering momentum. In this document we see how this test pattern has gone globally governmental.

The manual provides tips for creating a "performance monitoring plan." The crucial point here is that the performance to be monitored is not that of USAID, but rather of their "clients" or "customers." In short, this manual instructs agency workers on how to monitor other governments' performances. Government performance here involves not only taking one's own measure, but taking the measure of the world: testing democracy everywhere to see how well it is performing.

One way to read this manual is to study how the criteria behind the National Performance Review have been externalized and projected around the world, thus understanding government performance as a sort of "International Performance Review." This reading, while of interest, is also misleading, for USAID only scratches the surface of the field that I am calling "government performance." Many other entities monitor this performance besides the U.S. government. Indeed, this same manual lists such data sources as international organizations, private firms, and nongovernmental organizations, or NGOs. All these bodies generate and exchange studies of democracy's performance.

Again, this research is preliminary; however, it already indicates that concepts of government performance date back at least to the 1970s. Some of the most important academic fields contributing to this research today are political science, international relations, public policy, and sociology. Significantly, since the fall of the Berlin Wall, there has been an explosion of research into the performance of newly formed democracies, not only in Eastern and Central Europe, but around the world. In this field, the criteria for evaluating democracy's performance are numerous and complex. Some of the most important are the existence of a multiparty system, free and regular elections, human rights protections, fair labor practices, healthcare services, criminal justice system, environmental protections, as well as overall popular satisfaction with government performance.

In *Perform or Else*, I argue that, in addition to the knowledge forms that compose the performance stratum, the age of global performance also entails a complex atmosphere of forces and affects. It turns out that this atmosphere is regularly tested by a system of barometers, including the Eurobarometer, Latinobarometro, Afrobarometer, and several planned Asian Barometers (The Afrobarometer Network 2002; Huneus 1995). These barometers are not meteorological but demographic: they are public opinion surveys undertaken to assess democracy's performance in individual countries and regions of the world. Some of these barometers have

been used for more than a decade, as has another often cited instrument, the World Values Survey (Inglehart, Basanez, and Moreno 1998).

In this demographic research, researchers make special efforts to pose and translate questions as consistently as possible in order to allow comparison of results across different countries. Responses from particular questions can also be cross-tabulated with others, allowing even more complex relationships to emerge. Of particular interest here is a graph taken from a paper by Hans-Dieter Klingemann (1998), a researcher at The Berlin Institute for Social Science. The graph is based on a World Values Survey taken during the mid-1990s (plate 3). Klingemann focuses on 39 democracies, some well established, others recently formed. The left axis charts the respondents' support of democracy as a desirable form of government, while the right depicts the same respondents' satisfaction with the performance of their particular democratic regime. For instance, respondents in Azerbaijan had high support for democracy and high satisfaction with the effectiveness of their government's performance, while Russia, by contrast, had low levels of both support and satisfaction.

I am interested here, however, in the cluster of countries in the upper left-hand quadrant, countries with relatively high levels of support for democracy but low satisfaction with their particular democracy's performance. The United States is among this group, as are several other long-standing democracies. Klingemann cites this clustering as evidence of what he calls "dissatisfied democrats": people who strongly believe in democracy and yet are unhappy with its particular embodiment.

We might think about the implications of this notion of "dissatisfied democrats." Might it indicate that the "democratic introjection" is wearing off, that people are ready to rise up against their governments? Or might it suggest that democracy itself is threatened? That it has become what is known as "a permanently failing organization" (Meyer, Zucker, and Zucker 1989)? Or, again, might all these dissatisfied democrats lend support to Derrida's claim that democracy is an inherently unfinished or incomplete project, one that is thus always "to come," always being invented, always being tested and contested ([1989] 2002)?

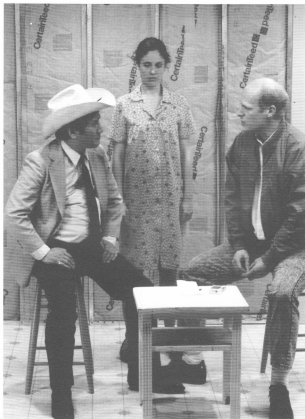
One thing we know for sure: with government performance, we are witnessing the emergence of a global yet fragmented network for testing and monitoring democracy's performance. More directly than performance studies, performance management, or techno-performance, government performance channels sovereignty machines and juridical orders. Right now, this network contains national governments, trans- and supra-national entities, nation-states, NGOs, academic researchers, and most importantly, dissatisfied democrats: that is, disaffected people. To what uses this network will be put, and by whom or what: that is the question.

While this research on government performance focuses on national democracies, there is much evidence—and desire—that something else may be emerging. If the ancient Greeks inverted democracy in the form of the city-state, and colonial North Americans reinvented it in the nation-state, what democratic forms might the world create in the age of global performance? Some supra- or transnational democratic states? Or perhaps a loose network of porous, micro-democracies? Or something else altogether? And finally: What performances have a chance of building this unheard-of democracy, and what role will the gay science play in its performance?



ACKNOWLEDGEMENT:

Version of this essay first appeared in *The Drama Review* (Vol 47, issue 2, Summer 2003). The editorial board would like to thank TDR and Richard Schachner for their kind permission to publish this version of the essay in *Frakcija*.



ŠPIILJSKI ČOVJEK, ILI: INSCENIRANJE DISOCIJACIJE RICHARDA MAXWELLA

Gerald Siegmund

S engleskoga prevela Maja Tarčik

Fotografija: Greg Hirt

Njegovi glumci samo stoje i zure u prazno. Kad god progovore, zvuče poput lutska. Scenografije su jednostavne, baš kao i kostimi. Prostor ne oblikuje komplicirana rasvjeta. Kad netko prestane govoriti, kako bi se pokrenulo, to djeluje kao potres. U kazališnim predstavama Richarda Maxwella manje je svakako više. Što manje intonacije, što manje gluma, što manje teatra - no unatoč tome Maxwellovo kazalište u ovom je trenutku najpopularnije američko kazalište.

Nakon studija u Chicagu, gdje je počeo režirati i pisati drame, Maxwell se 1994. godine preselio u New York. Ondje su mnoge njegove drame - poput *Champions of Magic* (Prvi čarolija, 1996), *Debate* (Rasprava, 1998), *Showy Lady Slipper* (Papušica razmetljive dame, 1999), *Boxing 2000* (2000) i *Drummer Wanted* (Traži se bubnar, 2001) - prikazane u mnogobrojnim kazališnim prostorima u samom centru grada - uključujući *Ontological Theatre* Richarda Foremana u Cricol Sv. Marka. Za predstavu *House* (Kuća) 1999. godine dobio je nagradu OBIE Village Voicea. Europski festivali kao što su *Wiener Festwochen*, "Festival d'Automne" u Parizu, "Holland Festival" te "Theaterformen Hannover" prikazali su njegove drame. Kazališta kao što su "Hebbel Theater" u Berlinu, "Kaaltheater" u Bruxellesu i "Mousonturm" u Frankfurtu davali su njegove predstave. U ovom eseju usredotočit ću se na predstavu **Caveman** (**Špijski čovjek**), njemačku premijeru koje sam gledao u Hannoveru na festivalu "Theaterformen" u proljeće 2002. Posebno ću se pozabaviti Maxwellovim osobujim naizražajnim stilom i njegovim odnosom prema pojmovima prostora i subjektivnosti.

1. Prebivališta špijskoga čovjeka

Drama **Špijski čovjek**, napisana 2001. godine, pripovijeda jednostavnu priču. Muž C dolazi svojoj ženi W i nevjepvije posjet drugoga muškarca, A, koji radi s njim u skladu. Dvojica muškaraca razgovaraju o poslu, a žena ubacuje sendviče u mikrolainu. Nestane svidi. Ona im poslužuje pivo. Oni razgovaraju o terama. Muškarac A svidi se W i on počinje govoriti o njoj u njezinoj nazočnosti. Ona napušta koku jer on ima auto kojim bi se mogli odvesti u San Antonio. On je ljub i A i C se potaku. C kroz pjesmu izjavljuje svoju ljubav prema W.

Već i sam naslov **Špijski čovjek** ironično upućuje na vječne odnose među spolovima oslikane u dram: dvojica muškaraca svađaju se oko žene koja se nalazi između dvije vlasti. Ali on se može igrati i kao ironični komentar o mjestu gdje oni žive, sobi u kući ili priklopi koja bi se metaloriki mogli opisati kao špija. No, ispod jednostavnog zapleta kroz dramu se provlači drukčija tema. Ona se najvjepvije već u prvoj rečenici u predstavi, u pitanju koje W postavlja C-u dok se on stubama uspinje u sobu: "Gdje si bio?" Tema mjesta i prostorne orijentacije uvedena na taj način smjesta se povezuje s pitanjem subjektivnosti.¹ W pokušava ispričati C-u što je radio. "I tako, danas sam vodio jedan zanimljiv razgovor", a na tu njezinu izjavu C odgovara: "Ro?" Njegov kratak odgovor uključuje i pitanje "s kim?" i negaciju pozicije subjekta W, budući da ne priznaje ono "ja" koje je vodio razgovor. Ta se dvosmislenost javlja i u ključnim prizorima.

¹ Markus Wessendorf nazivao je svoj nedavno objavljeni esej o Maxwellu "The (Un)Settled Space of Richard Maxwell's House", u: *Modern Drama* 44.4 (2002), 437-457. Premda se u mnogim pojednostavnim stazama s Wessendorfu, tebište moje argumentacije ne leži na drami *House*, nego na predstavi *Caveman*.

W je otišla u kupinu za svoj prijelazni Sheryl, a po povratku kući shvaća da "ovo mjesto... izgleda katastrofalno". Radio bi pošao u San Antonio i potražila skupinu koja joj može pomoći - ne prelazi se u čemu. Kada C odjaha ustupiti svoj auto kojim bi se onamo odvezla, ona se raspada. Zatim počinje pjevati pjesmu koja se može shvatiti kao njezin komentar o sebi u trećem licu: "Očrli su me... raj je ondje i čeka me. Ja sam ondje gdje želim biti. Osjećam te, sada." Između odlaska i ostanaka, između "ovdje", gdje ona izgleda želi biti, i "ondje", gdje je raj, ona projicira prostor granice kojeg ostaju neodređeni.

Nakon prije nego što joj se A počne udavati, W svoj položaj ukratko opisuje u još jednoj pjesmi koja se igra istom prostornom napetosti, ali eksplicitnije artikulira njezin položaj subjekta. "Ja bih ču tu kad očišću ti! Ja živet ću dalje! Ja dospjet ću do mjesta! Na kojemu ću vidjeti svoje lice! Ja gledam u zrcalo! Ali moje se lice ne pojavljuje! Ja nisam valjda duh! Ja sam tajna vešine!" Izgubivši se u ne-prostoru između zrcala i njegova odraza, ona je odsutna sa scene i postaje tek duh koji nastavlja živjeti, premda u svojoj pjesmi naglašava osobu zamjenicu "ja". Kako ne nastanjuje vlastiti prostor, ona se također osjeća ugroženom od strane useljenika, Meksikanaca, kao što kaže tekst: "Oni dolaze u moju kuću / osjećam se pregaženom".

Moja argumentacija uzrodovala će se na nepostojanje ograničenja toga prostora, i tjelesnog položaja subjekta u njemu. Namjera mi je propitati kako se Maxwellovo poimanje prostora na samo artikulira u tekstu, nego i manifestira kroz način na koji on postavlja predstavu. Posebnosti njegove mizanscene, njegovo suvremeno nagiranje izražajnog stila u uporabi pozornice, glasa i gluma, stvaraju taj prostor kao rezultat njegova promišljanja kazališnih sredstava. Artificijalna priroda ove predstave srodna je realističkim temama drame.

2. Nevođe s medijima

² Daniel Mufson, čiji se, djeli tako stajalište u svome predavanju "The Burden of Irony: the Cruelty of Cool" (Tret ironije, odgovornost hladnokrvnosti) održanom na konferenciji "Wooler Group i njena tradicija" u Kallithesteru u Bruxellesu, 16-15. svibnja 2002.

Maxwellovo odbijanje da nabi tehnologiju na pozornici može se protumačiti kao odbijanje da se dodvori imperativu ironije našega postmodernog stanja. Maxwell, navodno, ironiju zaoblazi, te umjesto toga traži za izmjenjivim i skeniranim emocionalnim odgovorom publike.³ Međutim, gledano izbliza, takva tvrdnja gubi na vjerodostojnosti. Ono što izgleda kao kritika prejerane upotrebe tehnologije u američkoj avangardi, zapravo je samo drugi - istine, radikalno drukčiji - pristup medijima i njihovoj djelovanju na subjekta. Već sam ukazao na ironiju u naslovu drame. No tu su i druge ironije koje stvara interferencija različitim medijskih formata.

Baš poput likova iz Wooler Group, Maxwellovi likovi uvijek se mogu svrstati u neki okvir. Na djelu su intertekstualne reference na američke moderne klasike poput Švih mojih sinova Arthura Millera u drami *Boxing 2000*, a u *Špiljskom čovjeku* muž i žena pred posjetiteljem razgovaraju o svome navodnome sinu, kojega W razgleda traži, ali on se do kraja predstave ne pojavljuje. Očta je, naravno, aluzija na dramu Edwarda Albeea *Tko se boji Virginije Woolf*. No ne baca samo kazališna povijest sjenu na Maxwellove likove i zaplete. Za tri predstave koje sam gledao, *Boxing 2000*, *Tržišni* i *Špiljski čovjek*, Stephanie Nelson postavila je scenografiju koja jasno odaje da je samo scenografija. Jednostavna dvmeta kutija ili, u predstavi *Boxing 2000*, boksački ring, postavljeni su na pozornicu koja nalikuje na filmski set ili televizijski studio iz kojega se nazire tehnička oprema. Ograđeni sa svih strana, glumci su preveliki za kazališne luke u kojemu glume. Zapleti koji govore o ljubavi i pobudi, o obiteljskim svadama i odnosima jednostavni su poput onih u sapunicama i odaju duhom svakodnevice koja se može dogoditi svagdje. Jednostavan, neizražajan stil glume likove svodi na klišejizirane tipove cortane jeno poput likova iz crtica. C i A iz *Špiljskoga čovjeka* nisu tako daleko od Beavisa i Buttheada s MTV-ja. Drveni poput lutaka, oni izvode pozice koje odražavaju činjenicu da ih se promatra. Oni priznaju svoju neautentičnost glumci okvir u koji ih je strpalo medijalizirano bulejenje. Osim televizijske serije, i žanr mjuzikla igra značajnu ulogu u Maxwellovim predstavama. Kako i sam svira u skupini New York City Players, Maxwellovi likovi usred prizora često zapjevaju. Osim što ih na brečkovski način oslikavaju, pjesme također otvaraju daljnji prostor za njihove nade i strahove. U *Špiljskom čovjeku* ispred kutije kraj stubišta što vodi iza scene sjede violini, basist i gitarist. Tijekom cijele predstave ledra su okrenuti publici i gledaju likove u predstavi.

Ozbiljnost akcije - koja naposljetku sadrži i nasilje u obitelji i diskriminaciju - na distanci drže različiti oblici koji filtriraju neposrednost likova. Oni omogućuju ironijski odmak od onoga što se događa na pozornici. Premda se pretvaraju da su krajnje realistični, oni su visokoantifizijski jer su usvoji razumu perspektivu medija. Stav Mariusa Wessendorla o Maxwellovoj Kući svakako vrijedi i za *Špiljskog čovjeka*: "Poput high-tech predstave Wooler Group, *Bullfod Association* i *Johna Jessurua*, i Kuća ilustrira razume učinke televizije i drugih audiovizualnih medija na ljudski subjekt - ne bier uporabe multi-medije u predstavu."⁴ Posljedica toga jest prikaz kolebanja i neodlučnosti, oklijevanja između stvarnoga i nedrazenoga, između istine i fikcije koja je temeljni element svih medija. U suđenju odjeku uzrodovala će se na vrlo značajan postupak kojim se ostvaruje učinak kolebanja u predstavi *Špiljski čovjek*. Nazvat će ga insceniranje asocijacije.

3. Nevođe s označavanjem

Maxwellova mizanscena temelji se na suprotnostima. Semiotičkim rječnikom ona se može opisati kao disocijacija proksemičkog i paralingvističkog znakovlja koje čini dio kazališnog koda. Način na koji Maxwelli nabi takve sustave znakova u svojoj predstavi destabilizira naše poimanje prostora te, vezano

³ Wessendorf, str. 453.

s tim, naše poimanje subjektivnosti. Prema Eriki Fischer-Lichte, proksemijski znakovi imaju značenje kao dio kazališnog sustava samo kad ih se dovede u vezu s nekim okolnim prostorom.⁴ Oni se istodobno odnose na tekstu razdaljinu između likova na pozornici i na promjenu pozicije glumaca, poput hodanja preko pozornice. Proksemijski znakovi mogu se igrati samo u okviru kontekstne kulture jer svaka kultura različito kodira prostor između sugovornika. Stoga razdaljina do koje možete prići partneru u komunikaciji ne samo što varira od situacije do situacije, ovisno o tome odjela li se u javnosti ili nasamo, te li to poslovi sastanak, prijateljski ili ljubavi, nego i od kulture do kulture.

Scena nalik na kutiju u kutiju koju je Stephanie Nelson postavila u *Špijskome čovjeku* od samog početka reducira prostor za proksemijske akcije. Otkrenuvši se od svoje kuhinjske konzole i triput pokušavajući W već stoji licem u lice s mužem koji ustaje iz stola. Kad se peru priduži A, koji je C-ov šef i ulazi u kućanstvo, on se ipak smješta nalik na jednaku razdaljinu od W i C. Time biva uvučen u njihov obito uzrak svijet i njegovu suženu perspektivu i mogućnosti koje se ogledaju u ograničenom opsegu akcije kojim likovi raspolazu. Svi tu ukazuje na prisnost, no to se psihološko čitanje smješta potpuno uporabom paralingvističkih znakova. Taj skup znakova upućuje na modele koji leže povrh semantičke razine riječi ili rečenica i pomažu njihovu ostvarenje. Na razni objekti, paralingvistički znaci ustrojavaju sadržaj lingvističkih znakova uz pomoć stanika ili osjećajnog ritma te tako sugeriraju načine na koje ih se može razumjeti. Na intenzivnijoj razini oni daju komentare o odnosu između govornika, a na subjektivnoj razini ostavljaju stajanje duha lika na pozornici koji govori.⁵ Je li on/ona uznešen, spokojan ili bijesan? Hoćemo li tu rečenicu shvatiti kao pitanje ili naredbu? Ukratko, paralingvistički znakovi bave se načinima, a ne značenjem iznaza.

5. Fischer-Lichte, str. 36-47, ovdje str. 43.

U Maxwellovu svijetu likovi nemaju mogućnost modulari svoj glas. Iako su intonacijske sheme zadržane kad je riječ o izjavama, pitanjima ili uzvicima, svaki dio rečenice legovara se podjednako slično, te tako izjednačuje semantičku i funkcionalnu razliku između odigladnih uzrečica kao što su "ah!" ili "hm!" i prvih nositelja značenja poput glagola i subjekta. Osim toga, sve stanike između rečenica jednaka su dužine, te se ne naglašava nijedan kontekst dio rečenice ili riječi. Promjene u emocionalnim stajanjima sugerira samo brzina i dinamika cijeloga govornog čina. Zbog takvih jednoličnih intonacijskih shema likovi se doimaju kao da čitaju dijalog, a ne da ga proživljavaju. Zvuče kao da im je netko upravo dao scenarij pa se sad prvi put probijaju kroz njega i ne mogu sadržajno ustrojiti dijalog. Takav urok "čitanja teksta" očito shvata razliku između njihove subjektivnosti i jezika koji se ne doima kao da izvire iz nekog unutrašnjeg prostora. Jezik tu ne služi za izražavanje. Umjesto toga, on djeluje kao maska koju likovi navlače, maska koja oblikuje njihova lica i identitete tako što izobličava ono što bi trebalo biti njihova prava narav. Subjektivnost je prizvod maske koja je uvijek kulturni konstrukt.⁶

6. O uporabi glasovnih maski vidi Gerald Segmund, „Zemelmassen: Subjektivität, Anomie und die Stimme im Theater der Woolzer Group“, u Hans-Peter Baudewitz (ur.), *Stimmen-Töne-Höring. Synergieen im szenischen Spiel*, Tübingen: Günter Narr, 2002.

Pri postavljanju predstave Richard Maxwell proksemijske i paralingvističke znakove dovodi u sukob. Kad se žena obraća mužu i moli ga za auto kako bi otišli u San Antonio, ona se miče se svoja rješta lijevo od mikrovalne pećnice i staje iza stola bliže njemu. Njihova blizina sugerira prisnost, nozvu kako bi ga nagovorila da joj učini uslugu, ali njezina uporaba bežičnog tona to poriče. Ona otvara novi prostor koji je daleko iznad granica njihova položaja, prostor koji transcendirira ograničenja realističkog okruženja i prenosi likove na neko udaljeno mjesto koje, međutim, ostaje neodređeno. Stalno prikliapanje blizine i udaljenosti sugerira supostojanje različitih prostora koji su nekompatibilni s realističkom točkom gledanja. Oni su heterotopije onako kako ih je definirao Michel Foucault: prisutne u svojoj odsutnosti, one decentraliziraju položaj subjekta koji se vraća natrag iz toga drugog mjesta. Na taj način oni stvarnu poziciju subjekta oblikuju kao naredbu.⁷ U Maxwellovu *Špijskome čovjeku* glas u suadini s okruženjem stvara heterotopiju. Maxwellova minimalistička mizanscena tako se na čudan način slaže s realističkom glavnom temom, dakle sa ženim nezadovoljstvom svojim položajem i željom da ode.

7. Michel Foucault, „Anderson Räume“, u Kathrin Borch/Peter Gorte et al. (ur.), *Aufschau. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, str. 34-46.

Disocijacija vokalnih i spacijskih odnosa, međutim, nije jedina disocijacija u predstavi. Maxwell istu strategiju primjenjuje i na izraz lica i geste svojih likova. Kad se žena obraća svome mužu koji sjedi na stolu, on zuri u publiku. Takvi netremični pogledi rješko skrenu u stranu; oni ostaju fiksirani pred sebe nezavremeno dugo. Sjedeći sučelice za stolom, bezizražajnih lica, dvojica muškarca odgovaraju o ženama. Ali što dalje zure u onoga drugog, pogled se sve manje doima kao da je upućen onome drugom. Poput glasa koji prolazi rano kroz njih i gubi se u nekoj neodređenoj daljini. Svakom je liku dodijeljena jedna pozica. Oba muškarca sjede za stolom u pozici muškarčin, naličenih nogu. Dok muž nule oslanja na bokove, šef ih oslanja na bedra. Žena obično stoji nogu naličnu u širi remena, a ruke joj se klade uz tijelo. Katkada napuštaju svoju pozicu, kad muž ustane sa stola i posegne preko stola da dotakne A-ovo rame, ili kad ustane da zagri W kad ona plače, no smješta se vratiću u svoje položaje.

Maxwellova je strategija dvostruka. Kao prvo, on reducira mnogobrojne mogućnosti različitih kazališnih znakovnih sustava na jednu osobinu, te tako usmjerava pozornost na same znakove. Istiše se govornici čin kao čin, gesta kao gesta, pogled kao pogled. Kao drugo, on ih okuplja tako da nagira realističke kazališne konvencije. Jednostavno ih sučeljavajući, on se opire njihovoj integraciji u svršu životnu situaciju, situaciju koja se može otkriti svakodnevnim iskustvom. Disocijacija znakovnih sustava otvara druge prostore ponad svijeta prikazanog na pozornici, nantaine prostore stvarane uporabom glasa ili pogleda koji nude mogućnost slobode kako likovima i njihovim brigama, tako i publici – slobodu da odluči kako će reagirati i doživjeti prizore.

Glas je povezan s prostorom subjekta na doslovniji način. Osim što živi na nekomu mjestu, subjekt također zauzima mjesto kroz svoje tijelo koje zauzima prostor jer je kao takvo njegov produžetak u svijet. Glas je također kadar prizvati u sjecanja tijela, kao što znaju svi koji su ikada nazli telefon. Ako odvajanje sustava znakova dekonstruira likove na sceni, kakva imaginarna tijela posjeduju ti likovi?

8. Helge Finter, "Die Theatralisierung der Stimme in Experimentaltheater", u: Klaus Oehler (ur.), Zeichen und Realität, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1984, str. 1207-1221; "Experimental Theatre and Semiotics of Theatre: The Theatricalization of Voice", u: Modern Drama, sv. XXXI, 1985, Toronto, str. 501-517.

9. Sigmund Freud, "Das Ich und das Es", u: Freud, Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe Vol. II, Frankfurt a. M.: Fischer, 1982, str. 273-330, ovdje str. 293.

10. Kaja Silverman, The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington: Indiana University Press, 1988, str. 72-100.

11. Julia Kristeva, Pouvoirs de l'honneur, Paris: Seuil, 1980, str. 9-16.

12. Victor Burgin, "Geometry and Abjection", u: John Fletcher/Andrew Benjamin (ur.), Abjection, Melancholia and Loss, The Work of Julia Kristeva, London/New York: Routledge, 1990, str. 104-123, ovdje str. 115.

13. Burgin, str. 122.

14. Richard Maxwell ponovno se pozabavio ovom temom u djelu iz 1999, Cowboys and Indians (Kozlovi i Indijanci), koje je napisao u suradnji s Jim Siskinom.

15. Kristeva, str. 15-16.

4. Nevolje s tijelom

Akustička slika našega glasa, kao što je Helge Finter već mnogo puta ponovila, uvijek implicira i sliku nas samih.⁸ Naša se tjelesna slika stoga ne konstituira samo optčki, kao što bi to rado predstavila Lacanova slavna zračna faza, nego također - a često i primarno - akustički. Već je Freud znao za to kad je egu podario "slušnu kapicu" u Egu i idi, koje, međutim, na subjektivno nezadovoljstvo, uvijek nesvjetlošno pristaje.⁹ U psihonaličkom teoriji glas funkcionira kao prvi instrument diferencijacije i segmentacije objekata koji započinje i prati odvajanje psihičke nutrine i objektivne vanjštine. Glas mijek tako postaje akustičko zrcalo, da se poslušimo slavnim izrazom Kaje Silverman,¹⁰ koje obećava kontinuitet na putu da postane objekt, ali i aktivni okoliš i želja iz djetinjstva. Glas kao psihička realnost tako se poigrava oko granica subjektivnog tijela čijem je nastajanju i sam pridonio.

Tijela likova na pozornici tako se stvaraju kad se vizualna slika povlači s akustičkom. Unutar konvencija realističkog kazališta te se slike spajaju prema provjerljivom svakodnevnom iskustvu koje se predstavlja na pozornici. Strukturni rascep između tijela i glasa ne smije doći u prvi plan. No u Maxwellovim predstavama slušna kapica pada samo kako bi otvorila da su subjekti izšli izvan svojih tijela. Nepreglednost prostora koji otvara glas nema granica. On ne nudi subjektu ikakvo uporište. On klati zajedno s glasom koji tijelo ne može obuhvatiti. Glas ne izostavlja obris tijela. Likovi, paradoksalno, nastaju akustičkom negacijom svoga tjelesnog položaja. Oni se otvaraju kako bi postali ono što nikad neće biti. U tom smislu Maxwellova upotreba prostora, tijela i glasa približava se onome što je Julia Kristeva nazvala "abjektivom".¹¹ Ni subjekt ni objekt, abjekt je ono što subjekt odbija, ono što se više ne može sadržavati u činu negacije koji hvati subjekt kao takav. Abjekt postoji prije razdora između lacanovskog zračnog odziva i imaginarnog subjekta. On je, kao što je ukazao Victor Burgin, "prethodna demarkacija prostora".¹² Kao odgovor na Burginove ideje, Kristeva je istaknula da je abjekt "preduvjet" prostora, "nulta točka specijalizacije", dodajući: "abjektivka je prema geometriji ono što je intencija prema govoru".¹³

Kao što smo vidjeli, u Maxwellovoj mizansceni *Špijskog čovjeka* gotovo da i nema intencije. Nema intencije koja bi mogla ustrojiti govor, postojati samo čim izgovaranje. Glas kao takav postaje abjekt, negirajući i predodređujući tijelo čij vanjski obrisi ostaju otvorenima. Maxwellovi prostori uzamiruju su jer više nisu usidreni u tijelima glumaca. Oni će isplivati svoju subjektivnost, te tako postaju stranci sami sebi i publici. Otud i fascinantna artifičnost prizora koji stoji u oštroj suprotnosti s realističnom obiteljskom situacijom.

I na kraju, vratit ću se Maxwellovoj uporabi glazbe. Promatramo li je s gledišta objekta, glazba ne referira samo na popularni žanr mjuzikla. Svojom country intencijom ona otvara još jedan neograničen prostor u kojemu se subjekt može izgubiti. Ona pokazuje emocionalno-psihički prostor u kojemu se subjekt koji pjeva predaje melanholičnim tuziljkama koje ne poznaju granice. Takav je otvoreni prostor izdostobno, razumije se, unosem duboko u mitologiju američkog zapada s figurom kausboja koji luta prenojem, uvijek na rubu droge, ispijčerika koji hvati sam rub identiteta Amerika.¹⁴ Arhaizam koji se često pripisuje Maxwellovim dramama tako postaje rezultat iscrpljenja mogućnosti znakovnih sustava u kazališnom kodu, razpucavanje koje decentralizira jer sustave međusobno sukobljava i tako proizvodi proturječne, često i komične efekte. Rezultat je subjekt izbačen iz vlastita tijela, subjekt bez vlastita prostora. Prema Kristevoj, prvo pitanje koje postavlja abjektivna osoba jest: "Gdje sam ja?" Abjekt stvara prostor koji ne može biti homogen, nego se vješto dijeli i mijenja.¹⁵

5. Nevolje s rodom

Vratimo li se na pjesmu žene W sponenutu na početku ovog eseja, odgovor na to pitanje bio bi "negdje". "Ja dospjet ću do mjesta/Na kojemu ću vidjeti svoje lice/Ja gledam u zrcalo/Ili moje se lice ne pojavljuje." Nakon svega rečenog, negdje se lice ne može pojaviti jer se nalazi u heterotopijom "tamo negdje" koje je uklanja s njezina stvarnog mjesta. To što akustičko zrcalo ne daje odgovarajući odraz od tamno negdje, ima veze s njezinim abjektivnim statusom. On joj se može vratiti samo u bes-tjelesnom stanju. Kako je on doslovno bez granica, ne može proizvoditi Gasta. Ironija djelomice nastaje i zbog paradoksa što njezina jedra pojave s obje noge na zemlji stoji u oštroj suprotnosti s njezinom bezgraničnošću. W je doista duh, duh koji ona više ne želi biti. Ona je abjektivirani dio dvojice muškaraca, "devičanski" teritorij za obiju u razdvojenom smislu. Dok A nikad nije imao spolni odnos s njom, C od nje traži da ga odmijeni, tj. da pazi na pikoložu. Njezina stabilnost i nepokretnost ovisi o njoj. Prostor je u *Špijskom čovjeku* pitanje roda.

Da se poslušimo Wessendorfovim izrazom, "Injundirani prostor Richardsa Maxwella" stoga je izdostobno emocionalno neureden ili uzamirujući zbog svog odbijanja da se skrene na bilo koji lokaci, a neureden je i u smislu da glas zauzima neučene teritorije, dosad nenastanjena područja mnogobroju povezana s mitologijom i kulturnim fantomom Špijerskih Američkih Država. To što likovi do kraja predstave ne odmiču daleko, čini se neizbježnim. Nakon što C kroz pjesmu izražava svoju ljubav prema W, predstava se prekida na najnapetijem mjestu kao u sapunicama. Ali bez obzira na to hoće li ostati s C-om ili živjeti s A-om, ona će se pobrinuti da taj fantom ostane živ.

Caveman, or: Richard Maxwell's staging of dissociation

Gerald Siegmund

Photo: Greg Hirt



His actors just stand around staring into space. Every time they speak they sound like puppets.

The sets are simple, and so are the costumes. No elaborate lighting structures the space. When somebody stops posing in order to move, it looks like an earthquake. In Richard Maxwell's theatre productions less is certainly more. As little intonation as possible, as little acting as possible, as little theatre as possible - and yet, Maxwell's theatre is probably the most popular theatre coming from America right now.

After having studied in Chicago, where he also began directing and writing plays, Maxwell moved to New York in 1994. There many of his plays, such as *Champions of Magic* (1996), *Debate* (1998), *Showy Lady Slipper* (1999), *Boxing 2000* (2000) and *Drummer Wanted* (2001), were staged in various downtown theatre venues including Richard Foreman's Ontological at St. Mark's Church, For House he received the Village Voice OBIE award in 1999. In Europe, festivals such as Wiener Festwochen, the Festival d'Automne in Paris, Holland Festival, and Theaterforum Hannover have shown and produced his work. Theatres such as Hebbel Theater in Berlin, the Kaahtheater in Brussels and Mousonturm in Frankfurt have shown his pieces. In my essay I shall concentrate on **Caveman**, whose German premiere I saw in Hannover at the Festival "Theaterformen" in the spring of 2002. I will be concerned with Maxwell's idiosyncratic non-expressive style and its relation to the concepts of space and subjectivity.

1. Caveman's Dwellings

Caveman, written in 2001, tells a simple story. Husband C comes home to his wife W and announces the visit of another man, A, working with him at the warehouse. The man discusses business while the wife shoves some sandwiches in the microwave. They quarrel. She serves them some beer. They talk about women. A fancies C and starts to make comments about her while she is around. She lets her hair down, because he has a car that could take them to San Antonio. He kisses her. A and C fight. C declares his love to W in a song.

Already the title **Caveman** is an ironic reference to the archaic gender relations depicted in the play: two macho men fighting over a woman who plays piggy in the middle. But it can also be read as an ironic comment on the place where they live, a room in a house or a caravan trailer that could metaphorically be described as a cave. Underlying this simple plot, however, there is another theme running through the play: it is already implied in the very first sentence spoken, a question that W asks C when he walks up the steps into the room: "Where have you been?" The theme of place and spatial orientation thus invoked is then immediately linked to the topic of subjectivity.¹ W tries to tell C what she has been doing: "So I had an interesting conversation today", a statement to which C replies "Who?" His short answer implies both "with whom" and a

negation of W's subject position since the "I" who held the conversation is not acknowledged. The ambiguity continues in the following scenes.

C has gone shopping with her friend Sheryl, and coming home she realises that "This place... looks like a simple disaster". She is keen on going to San Antonio to look for a group who can help - to what end remains in the dark. When C bluntly refuses to borrow a car to take them there she starts to cry. Afterwards she bursts into a song that may be read as a commentary on herself in the third person: "Dry your eyes... paradise is there and waits for me. I'm where I want to be. I feel you now". Between going away and staying, between here, where she apparently wants to be, and there, where paradise is, she projects a space whose outlines remain uncertain.

Just before A makes a pass at her, W turns up her situation in yet another song which thrives on the same spatial tension but which articulates her position as a subject more explicitly. "I'll be here when you are gone/I'll live on/I, will get to a place/Where I, can see my face/When I, look in the mirror/But my, face won't appear, can't be a ghost/When I, am a secret to most!" Losing herself in the non-space between the mirror and its reflection, she remains absent from the scene, a ghost that lives on, although the stress in her singing lies on the personal pronoun "I". Because she does not inhabit her space, she also feels invaded by the immigrants, Mexicans, as the text says: "They come to my house and I feel overun".

My argument will focus on the lack of limitation of both this space and the subjects physical position in it. I would like to analyse how Maxwell's idea of space is not only articulated in the text, but is also brought about by the way he stages the play. The peculiarities of his mise en scene, his conscious denial of an expressive style in the use of stage, voice and acting, bring about this space as a result of his reflection on the means of theatre. The artificiality of his production is congenial to the realist concerns of his play.

2. Media Trouble

Richard Maxwell's refusal to use technology on stage can be read as a refusal to pander to the imperative of irony of our post-modern condition. Maxwell is said to put irony aside, looking instead for a more straightforward and honest emotional response on the side of the audience.² On closer inspection however, this claim does not hold. What looks like a critique of the American avant-garde's technological excesses, is, in fact, only another, albeit radically different, way of dealing with the media and their effect on the subject. I have already pointed out the irony in the title of the play. There are other ironies involved that are brought about by the interference of various media formats.

Just like the characters of the Wooster Group, Maxwell's characters are always already framed. There are intertextual references to American modern classics such as Arthur Miller's *All My Sons* in *Boxing 2000*, and in **Caveman** husband

¹ Markus Wessendorf called his recent essay on Maxwell "The (Un)Settled Space of Richard Maxwell's House", in: *Modern Drama* 44:4 (2002), 457-467. Although I agree with Wessendorf in many details, the focus of my argument does not lie with the play *House*, but with *Caveman* as theatre.

² Daniel Mullan seems to share this view in his paper "The Burden of Irony, the Onus of Good" given at the conference "The Wooster Group and its Tradition" at the Kaahtheater in Brussels, 16th to 18th May 2002.



and wife talk about an ostensible son in front of their visitor, a son that W is apparently searching, but who remains a mystery throughout the show. The obvious allusion is, of course, to Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* But it is not only theatre history that casts a shadow over Maxwell's characters and plots. For the three productions I have seen, *Boxing 2000*, *Drummer Wentard*, and *Caveman*, Stephanie Nelson has constructed stage sets that display the idea that they are sets. A simple wooden box or, for *Boxing 2000*, a boxing ring, is placed on a stage that resembles a film set or a TV studio with the technical apparatus visible on the periphery. Literally boxed in, the actors are too big for the puppet theatre they are acting in. Plots of love and lust, of family quarrels and relationships are as simple as the ones from soap operas exuding an everydayness that could take place everywhere. The actors' simple and flat acting style reduces the characters to stock types who are given clear-cut cartoon-like contours. In fact, with C and A from *Caveman*, Beavis and Butthead from MTV are never far off. Wooden as puppets they perform poses that reflect the fact that they are already looked at. They have acknowledged their inauthenticity by acting out the frame into which the mediated gaze has cast them. Apart from television series, the genre of the musical features prominently in Maxwell's productions. Himself a musician with the New York City Players, Maxwell's characters burst into song in the middle of a scene. The songs characterize them in a Brechtian fashion, but they also open up another space for their hopes and fears. In *Caveman*, a violinist, a bass player and a guitarist sit in front of the box next to a small staircase that leads up to the interior. Throughout the production they sit with their backs to the audience facing the characters in the room.

The seriousness of the action, which after all includes domestic violence and discrimination, is thus kept at a distance by the various forms that filter the characters' immediacy. They allow for an ironical distance to the scene. Although they pretend to be slice-of-life realism, they are highly artificial because they have internalized the disruptive gaze of the media. What Markus Wessendorf has pointed out for Maxwell's *House* certainly holds true for *Caveman*: "Like the high-tech theatre productions of the Wooster Group, the Builders Association, and John Jesurun, *House* reflects the dispersive effects of television and other audiovisual media on the human subject - but without employing multimedia in performance."³ The effect of this is a staging of oscillation and undecidability, a hovering between the real and the surreal, between truth and fiction that is a structural feature of all media. In the next section I would like to concentrate on a very prominent device in Maxwell's staging of *Caveman* that brings this oscillating effect about. I would like to call it the staging of dissociation.

3. Signifying Trouble

Maxwell's mise en scene is based on a contradiction. In semiotic terms, it can be described as

a dissociation of the proxemic and paralinguistic signs that are part of the theatrical code. The way Maxwell employs these sign systems in his production destabilises our notions of space and, linked with it, our notion of subjectivity. According to Erika Fischer-Lichte the proxemic signs are only meaningful as part of the theatrical system when they are related to a surrounding space.⁴ They refer both to the physical distance between the characters on stage and to the actors' changing of position, such as walking across stage. The proxemic signs can only be read against the background of a particular culture, since any culture codes the space between interlocutors differently. Thus how close you can get to your communication partner does not only vary from situation to situation, whether it takes place in public or in private, whether it is business related or a meeting between friends or lovers, but also from culture to culture.

Stephanie Nelson's a box-in-a-box stage for *Caveman* reduces the space for proxemic actions from the very beginning. With just one turn away from her kitchen console and three steps W can face her husband getting up from his chair. When A joins the duo he, although C's boss and a stranger to the household, is immediately at equal distance to W and C. He is drawn into their visibly narrow world and its restricted outlook and opportunities that are mirrored in the restricted range of action the characters possess. Everything here signifies intimacy, a psychological reading that is immediately contradicted by the use of the paralinguistic signs. This set of signs refers to the patterns that lie on top of the semantic level of words or sentences, helping to bring it about. On an object level, paralinguistic signs structure the content of linguistic signs by pauses or a certain rhythm thus suggesting ways of understanding them. On an intersubjective level they comment on the relationship between the speakers, and on a subjective level they sketch the state of mind a character on stage is in while speaking.⁵ Is he or she agitated, calm or furious? Are we to understand this sentence as a question or a command? In short, paralinguistic signs deal with ways of expression not with the meaning of the expression.

In Maxwell's universe, the characters are deprived of modulating their voice. Although intonation patterns are retained with regard to statements, questions or exclamations, each part of the sentence is uttered with the same thrust, leveling the semantic and functional difference between obvious fillers such as "yeah" or "hm" and the actual carriers of meaning such as verbs or subjects. Apart from that, the pauses between sentences are all equal so that no emphasis is put on any particular part of the sentence or word. Changes in emotional states are only indicated by speed and the dynamics of the whole speech act. These flattened intonation patterns make the characters look as if they are reading the dialogue rather than living through it. They sound as if somebody had just given them the script and they stumble through it for the first time, unable to structure the dialogue meaningfully. This "reading the text out" effect obviously

4 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Günter Narr, 1983, pp. 87-92.

5 Fischer-Lichte, pp. 36-47, here: p. 43.

3 Wessendorf, p. 453.

creates a difference between their subjectivity and language, which does not appear to originate in an interior space. Language does not express them. Rather, it functions like a mask that the characters put on, a mask that shapes their faces and identities by disfiguring what is supposed to be their true nature. Subjectivity is the product of the mask which is always a cultural construct.⁶

In his staging of the play Richard Maxwell makes the proemic and paralinguistic signs clash. When the wife addresses her husband asking him to borrow a car so that they can go to San Antonio, she leaves her place next to microwave stage left and stands behind the table closer to him. Their proximity suggests an intimacy necessary for persuading him to comply, but her use of a depersonalized voice denies this. It opens up another space that is way beyond the confines of their situation, it transcends the limitation of the realistic setting to transport the characters to a place beyond which remains, however, unspecified. The constant overlapping of proximity and distance suggests a co-presence of various spaces that are incompatible from a realistic point of view. They are heterotopias in the sense that Michel Foucault gave the term, present in their absence, decentering the position of the subject that is coming back on itself from this other place. By doing so, it marks the actual place of the subject as unreal.⁷ In Maxwell's *Caveman* the voice interacting with the setting creates heterotopias. Maxwell's anti-realistic mise en scène of his play is therefore strangely concurrent with its realist main theme, namely the wife's dissatisfaction with her place and her urge to leave.

The dissociation of vocal and spatial relations is, however, not the only dissociation taking place in the production. Maxwell applies the same strategy to his characters' facial expressions and their gestures. When the wife speaks to her husband who is sitting on his chair, he stares out into the audience. Gazes rarely shift focus and remain attached to their opposite for what seems to be an unrealistically long period of time. Facing at each other across the table with blank expressions the two men talk about women. But the longer they stare at their opposite, the less their staring seems to be directed towards that person. Like the voice it goes right through them, losing itself in an unspecified distance. Each character is assigned one pose. Both men sit at the table in a macho pose with legs apart. Whereas the husband stems his hands on his hips, the boss rests his on his thighs. The wife usually stands with her legs apart at shoulder distance with her arms dangling at either side of her body. Sometimes they leave their poses, when the husband gets up from his chair to reach over the table and touch A's shoulder, or when he gets up to embrace W while she is crying, only to fall back into their positions immediately.

Maxwell's strategy is twofold. First, he reduces the copious possibilities of the various theatrical sign systems to one feature, thus drawing atten-

tion to the signs as such. What is foregrounded is the speech act as an act, the gesture as gesture, and the gaze as gaze. Second, he assembles them in a way that denies realist stage conventions. By simply juxtaposing them he resists their integration into an coherent life-like situation, a situation that can be verified through everyday experience. The dissociation of sign systems opens up other spaces beyond the world represented on stage, mental spaces produced by the use of voice or the gaze that provide a potential for freedom both for the characters and their concerns and for the audience in their way of reacting to and reading the scenes.

The voice is linked to the subject's space in a more literal way. The subject does not only live in a place, he or she also takes place through the body that takes up space because it is an extension into the world. The voice is also able to evoke a body, as everybody who has ever used a telephone has experienced. If the separation of signs systems deconstructs the characters on stage, what kind of imaginary bodies do these characters possess?

4. Body Trouble

The acoustic image of our voice, as Helge Finter has repeatedly pointed out, always also implies an image of ourselves.⁸ Our body image is thus not only constituted optically as Lacan's famous mirror stage would have it, but also - and often primarily - acoustically. Already Freud knew this when he gave the ego a "hearing cap" in *The Ego and the Id*, one that, however, much to the irritation of the subject, always fits badly. In psychoanalytic theory the voice functions as the first instrument for the differentiation and segmentation of objects that starts off and accompanies the separation of psychic interior and objective exterior. The voice of the mother thus becomes an acoustic mirror, to borrow Kaja Silverman's famous phrase,⁹ that promises continuity on the way towards becoming a subject, but also an archive for affects and desires of childhood. The voice as psychic reality thus plays around one's own body limits that it helps to produce in the first place.

The bodies of characters on stage are thus created when a visual image is tied to an acoustic image. In the conventions of realistic theatre, these images are matched according to verifiable everyday experience that is represented on stage. The structural rift between body and voice is not allowed to come to the fore. In Maxwell's productions, however, the hearing cap is about to fall off only to reveal subjects out of their bodies. The vastness of space that the voice opens up is limitless. It does not offer the subject anything to cling to. It slides with the voice that the body cannot contain. The voice does not delineate a body. The characters paradoxically take place by acoustically negating their physical place. They open up to become what they will never be. In this sense, Maxwell's use of space, body, and voice comes close to what Julia Kristeva has called the "object".¹¹ Neither sub-

6. For the use of voice masks see also Gerald Segmund, *Stimm-Masken: Subjektivist, Anosie und die Stimme im Theater der Wooster Group*, in: Hans-Peter Bayerdörfer (ed.), *Stimmen-Töne-Klänge. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr, 2002, pp.

7. Michel Foucault, "Andere Räume", in: Karlheinz Beck/Peter Grottel et al. (eds.), *Ästhetik. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, pp. 34-45.

8. Helge Finter, "Die Theatralisierung der Stimme im Experimentattheater", in: Klaus Oehler (ed.), *Zeichen und Realität*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1984, pp. 1007-1021; "Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalisation of Voice", in: *Modern Drama*, vol. XXV, 1983, Toronto, pp. 501-517.

9. Sigmund Freud, "Das Ich und das Es", in: *Freud, Psychologie des Unbewussten*, Studienausgabe Vol. II, Frankfurt a.M.: Fischer, 1962, pp. 273-330, here p. 293.

10. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 72-90.

11. Julia Kristeva, *Poetics of the Subject*, Paris: Seuil, 1980, pp. 9-10.

12. Victor Burgin, "Geometry and Affectation", in: John Fitcher/Andrew Benjamin (eds.), *Alphabet, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, London/New York: Routledge, 1990, pp. 104-120, here p. 115.

13. Burgin, p. 122.

14. Richard Maxwell has taken up this concern in his 1999 play *Cowboys and Indians* co-written by Jin Szeffe.

15. Kristeva, pp. 10-16.

ject nor object, the object is that by which the subject is repulsed, that which can no longer be contained in an act of negation that constitutes the subject in the first place. The object is prior to the split between the Lacanian mirror image and the imaginary subject. It is, as Victor Burgin has pointed out, "a prior demarcation of space".¹² In response to Burgin's ideas Kristeva has underlined that the object is the "precondition" of space, "the 'degree zero of spatialization' , adding: 'abjection is to geometry what intonation is to speech'".¹³

As we have seen, there is hardly any intonation in Maxwell's mise en scène for *Caveman*. There is no intonation that could structure speech, there is only the very act of uttering. The voice as such becomes the object, negating and preconditioning speech in the sense of communication, negating and preconditioning a body whose outline remains in the open. Maxwell's spaces are disturbing and disquieting because they are not anchored in the bodies of the actors anymore. They are spilling out their subjectivity, an act that turns them into aliens to themselves and to the audience. Hence the fascinating artificiality of the staging which is in stark contrast to the realist family set-up.

To conclude, let me come back to Maxwell's use of music. Viewed from the angle of the object, the music does not only refer to the popular genre of the musical. With its country music intonation it opens up another limitless space for the subject to lose itself in. It displays both an emotional psychic space where the singing subject gives itself over to melancholic laments that know no bounds. At the same time such an open space is, of course, steeped deeply in the American mythology of the West and the cowboy figure roaming the land always on the edges of society, an outlaw who constitutes the very border of America's identity.¹⁴ The archaism that is often attributed to Maxwell's plays is thus a result of the depletion of the possibilities of the sign systems in the theatrical code. A stripping bare that decentres because it plays the systems off against each other causing incongruous and often humorous effects. The result is a subject that is out of its body, a subject without a space of its own. According to Kristeva, the first question that the abjected person asks is "Where am I?" The object creates a space that cannot be homogenous but is forever dividable and changeable.¹⁵

5. Gender Trouble

Going back to W's song mentioned at the beginning of this essay, the answer to that question is: "nowhere". "I, will get to a place/Where I, can see my face/Yeah I, look in the mirror/But my, face won't appear". After all that has been said, her face cannot appear because it is in the heterotopic 'out there' eliminating her from her actual place. That the acoustic mirror does not give an adequate reflection from out there has to do with her abjected status. It can only fall back on her in

a disembodied state. Since it is literally without limits it fails to produce a Gestalt. Part of the irony results from the paradox that her sturdy and grounded image on stage stands in obvious contrast to her limitlessness. W is indeed a ghost, the ghost she no longer wants to be. She is the abjected part of the men, that is "virgin" territory for both of them in different ways. Whereas A has never had sexual intercourse with her, C needs her to take her place for him, i.e. to mind the trailer. Trailing away from him, his stability and immobility rest on her. Space in *Caveman* is a gendered concept.

The "(un)settled space of Richard Maxwell", to borrow Wlassendorf's phrase, is therefore both emotionally unsettling or disturbing in its refusal to settle down in any specific location and unsettled in the sense that the voice occupies uncharted territories, hitherto uninhabited land that is intricately linked to the mythology and cultural phantasm of the United States of America. That the characters do not get very far at the end of the play seems inevitable. After C pleads his love in a song to W, the play ends with a cliff-hanger familiar from soap operas. Regardless of whether she stays with C or lives with A, she will make sure that the phantasm stays alive.

O PRIPOVIJEDANJU

Razgovor s Timom Etchellsom / FORCED ENTERTAINMENT

Razgovarala: Jackie Smart

5 engleskih pisara Lada Gladin

Fotografije: Hugo Gendinning





U prolazu 2002. povelu nam dvoje prijatelja s londonske The Place Theatre na predstavu **Putovanja (The Travels)** skupine Forced Entertainment. Moje se prijatelje ne bi baš moglo opaziti kao osobe koje imaju iskustva sa svjetlom posmodernih predstava, a isto niako od njih nije ranije video nijedan naš ta družine. Ovi ih je predstava zainteresirala, izjavili su kako je smiješna, suptilna, dirniva, provokativna i poticajna. No u **Putovanjima** se na pozornici ništa ne događa. Nema "radnje" u tradicionalnom kazališnom smislu te riječi. Šest članova družine sjede za dva duga stola i u mikrofone opisuju kako su putovali u određene ulice diljem Velike Britanije, odabrane s karata gradova, gradica i sela, isključivo iz čiste znatiželje ili na temelju pjesničke sugestivnosti njihovih imena. Devadeset minuta govore o tim putovanjima: o svojim zapažanjima i doživljajima ulica kojima su kročili, ljudima koje su upoznali, mjestima u kojima su osjetili. Razgovaraju o svojim očekivanjima o tome što će naći u Putešku ljubavi, Mrtvog ulici ili Guduri iz sklonice, te svojim reakcijama na realnost s kojima su se susreli.

Stvoren je osjećaj intimnog sudionništva između onih na pozornici, koji kao da nude izrazito lištna i osobna razmatranja o svojim doživljaju svijeta, i onih u publici, čija sjećanja i imaginativne projekcije ovaj jednostavni čin izvijetanja potiče i zadržava. No istodobno se stvara i neugodan osjećaj ranjivosti koji negativno utječe na toplinu i prisnost izvedbe. Gledatelj je uvučen i kao subjekt i kao objekt u ovu prilično vojevniku aktivnost. Osjećamo kao da se dekonstruira nas same. Naše su kuće (oni navučeni zastori, boja koja se ljubi, a nikako da je sredimo) i ulice kojima svakodnevno hodamo, beznačajne misli, izdvojeni napali i prisvojeni, pa ih time učinili značajnima. Istodobno nam se u kazališnom bljesku otkrivaju naše vlastite navike prisvajanja. Čitamo kartu svojega svijeta.

U svojem performans-esaju **Desetljeće Forced Entertainment (A Decade of Forced Entertainment)**, članovi družine pišu: "Htjeli smo se osvrnuti na desetljeće od 1994. do 1994., deset godina u kojima smo shvatili svoja djela [...] imali smo na umu kartu posljednjih deset godina - opsjednuto kartu - lažnu kartu - pa ipak na određeni način preciznu" (Etchells, 1999., str. 20). U intervjuu koji slijedi, Tim Etchells govori na koje je načine skupina Forced Entertainment taj introspektivni proces sve više okrenula prema van; kako sve iznerviraju i otvorenije pozivaju publiku da sudjeluje i primi vlastitu odgovornost za činove stvaranja slika, fikcionalizacije, narativiziranja u kojem smo svi tako nerazdvojni sukrivci. Družinu su oduvijek obojavali načini i metode posredovanja. U svojem su najnovijem djelu ogoli neke od gušćih slojeva dekonstrukcijske izvedbe kako bi prikazali očnu, jednostavniju sliku ljudskog bica uključenoga u djelatnost projiciranja sebe samog/same. Pitanje kako fikcionaliziramo i dalje je prisutno, ali upit zasto postao je jasniji i glasniji. Ne želim reći da družinu Forced Entertainment sad manje zadržavaju društvo i kultura u širem smislu. Štoviše, zbog našeg se sa upornom zahtjeva za dramskim radnjom usredotočili na ulogu pojedinca u stvaranju i održavanju tog društva i te kulture.

U vrlo skorašnjim produkcijama, kao što su **Putovanja (2002.)** i **Premijera (First Night, 2001.)** na površinu izlazi doza uskraćivanja koju doživljavamo kao izazov. Ona nadilazi poznato odbijanje te družine da igra po konvencionalnim dramskim pravilima: ona je nešto više od dekonstrukcijskih trikova s otrcanim rekvizitima, perikama koje loše pristaju, natpisima na kartonu umjesto karakterizacije (jako se verzije svega toga rade u predstavi **Premijera**). Povezana je s prazninama kojima se u izvedbi predstave omogućuje da nastu. Etchells govori o nestajanju "vakuuma", praznih prostora unutar kazališnog događaja koji u publici stvaraju svijest o njihovim vlastitim mentalnim procesima, njihovoj vlastitoj potrebi da ispune te praznine. Mi sami gradimo likove koji su ostavljeni poludovršanima, mi pričama dajemo zasključke koje nam izvedba predstava uskraćuje. I pritom ne možemo izbjeći bolnu svijest o tome koliko nam je ta djelatnost poznata, činjenicu da znamo kako se to radi jer to inokom stalno činimo.

Forced Entertainment pokazuje nam, ili nam omogućuje da sami sebi dokazemo, kako se naši "stvarni" životi ne mogu odvojiti od njihovih fikcionaliziranih verzija koje opsjednuto pratimo na pozornici, stranici ili ekranu. Ono je gdje su nas, u ranijim djelima, članovi družine povelili sa sobom u opeskrvni zapping, sad kao da su uzeli daljinski upravljač, utmili televizor, radio i računalo te nas ostavili da u tišini sklobovimo nemi, neprekidno zupanje vlastitog uma. U eseju Ignaj dalje: suradnja i proces (Play On: collaboration and process), Etchells piše:

"Ljudi (poput mene, a možda i vas) koji će platiti da bi sjeli i gledali druge kako glume, plaćaju da bi vidjeli preživljavanje. A ljudi (poput mene, a možda i vas) više od ikoga drugog žele vidjeti bol. Prirodni smrti. Krstu. Agoniju. Srdžbu. Jada. [...] Pa ako izvoditi kakav zlostavu i usred igre se zapitaju: 'Što je ovo doista?', nije čudno da se i djelo kakav odnese publici, jednostavno pitajući: 'Što ste htjeli vidjeti?' 'Što ste mislili?' 'Što ste prihvaćivali kad ste većinu usli ovamo?'" (Etchells, 1999., str. 64)

FRAKCIJA: Zašto su ljudi, po vašemu mišljenju, tako navučeni na priče? Zašto su nam potrebne? Što to one u našim životima čine za nas?

Mislim da su priče čovjekov način navigacije. One su čovjekov način orijentiranja u svijetu. Prošle sam godine u Beču postavio solo komad **Upute za zaboravljanje (Instructions for Forgetting)**. Zamolio sam prijatelje s drugog kraja svijeta da mi za njega pošalju dvije stvari. Prvo, video-vrpcu: zamisao je bila da to bude nešto što su već imali, a ne nešto što bi napravili posebno za mene. Bilo kakav dokument o bilo čemu: njihov život, njihovo dijete u vrtu, pogled kroz prozor, ili svi pijani na tulumu deset godina ranije. Druga stvar koju sam ih zamolio bila je da mi pošalju istinitu priču, što god to njima značilo, bez obzira na to je li riječ o nečemu što su izravno iskusili ili o čemu su čitali u novinama. Potom sam sebi zadao zadaću da stvorim komad koristeći se onime što su mi poslali. Riječ je o nekoj vrsti komplicije fragmentarnih videosecnaka i pisma iz Bajruta, Amsterdama i Hrvatske, raznih krajeva odakle su mi prijatelji pisali o svojim životima. Zanimljivost je tog projekta činjenica da je za sve te ljude to postao komad o pričama. Svi su mi nudili neku priču. Ili djelo priče koji je, po mojem mišljenju, njima postao male karta za snalaženje, princip ili iskustvo. S **Uputama** sam napravio predstavu koja sve to pokušava povezati i razmatra ekonomiju koju izgrađujemo oko priča, te kako to razbija u komunikaciji s drugim ljudima.

Kod izvedbe predstave čini mi se zanimljivim i to što implicitno ohrabruje publiku da razmišlja o vlastitim pričama, upita se što bi mi oni napisali ili koga bi zamolili... Postoji izvedba predstave, ali oko nje postoji i skup poziva kojima se gledatelje moli da donesu ili razmotre vlastiti materijal.

F: Volite se poigravati konvencijama pripovijedanja, narativnim strukturama i očekivanjima koja ljudi imaju od priča...

Nedavno smo napravili predstavu pod naslovom **A tisuće noći (And on the Thousandth Night)**, dugotrajni komad kojem je tema pripovijedanje. Izvedba traje šest sati i u njoj nastupa osam glumaca. Forma je sjeđedica: bilo tko može ispričavati bilo koju priču na svijetu. Sve počinje s "bilo jednom davno". Ne smijete reći mena ljudi, mjesta ni zemalja. Primjer bi bio "bilo jednom davno jedan čovjek. Bio je jako nesretan, pa je otišao do mora, sjeo na klupu i gledao pučinu, a nakon nekog je vremena došla jedna žena..." U svakom ga trenutku može prekinuti bilo koji drugi izvođač i reći "stop", te započeti vlastitu priču. Primjerice, "bilo jednom davno jedna žena. Bila je jako sretna i otišla je na vrh planine. Onđe nije bilo klupe, pa je sjela na kamen i gledala okoline planine..." Njeaga pok može prekinuti netko drugi i reći nešto sasvim napoviezano, što opet netko može prekinuti i vratiti se na ideju sjeđenja i gledanja kraj obale. Tijekom izvedbe predstave smijete rećirati zaplete filmova, bajke, čak i likove iz romana koji baš čitate... U osnovi je dopušteno uzeti i iskazati bilo koju priču na svijetu. Katkad ljudi dobiju dobrih petnaest minuta za pripovijedanje, no čim se približe nekoj vrsti rasprijet, netko će ih prekinuti. Može se dogoditi i da upadnemo u glupa razdoblja kad nas osorno samo tupa, govoreći: "bilo jednom davno jedan čovjek" "stop", "bilo jednom davno jedna žena" "stop", "bilo jednom davno stol se četiri stolca" "stop"... Kao igra, teturite uokolo i otkrivajte mogućnosti za pripovijest, a publika iskakuće s vama. Učinak je taj da neprekidno potičete ljudsku maštu i sposobnost razmišljanja o tome što će uslijediti: što će se dogoditi s ona četiri stolca, što će se zbiti na planini? Zanimljivo je to što se, iako morate govoriti dok vas netko ne prekine, nijednoj od tih priča nikad ne dopusti da dođe do kraja. Čudisno je koliko želite čuti kamo bi svaki od tih zapleta mogao dovesti. Ljudi obično dugo ostanu na toj predstavi. Riječ o procesu narativizacije, radosti koju pruža, ali nikad o dovršenju.

F: Zašto ne o dovršenju?

Jedna je od priča u **Uputama za zaboravljanje** o zgodi kad smo mojeg starijeg sina Milea prvi put poveli u kino. Kad je imao tri godine, odveli smo ga na **Jakova i divovsku breskvu** i bio je tako upućen da je hito otići. Prestrašio se u trenutku kad se dječak-glumac na filmu pretvara u neku vrstu digitalne animacije. Stalno je ponavljao: "Kad će Jakov ponovno postati stvaran?" Smatrao sam kako mora doživjeti do kraja jer bi mu u suprotnom priča ostala višti u zraku - zauvijek nedovršena i neriješena. Tako smo ostali zbog ušjehe koju donosi završetak.

A tisuće noći u potpunosti vam odbija pružiti ušjehe završetka. Riječ je o tome da se ništa nikad, baš nikad ne okonča, a svaka stvar guta ono što slijedi za njom. Nema u tome ušjehe, osim možda u samoj beskonačnosti (možda tu laži naš optimizam). No uvijek se bavite završetkom, jer uvijek belansirate s iščekivanjem onoga što će završetak donijeti, te kako to poremetiti ili potkopati.

U kraćim, jasnije strukturiranim predstavama, imate na raspolaganju samo vremenski raspon od sat i pol; koji ćete oblik okrenuti u tih sat i pol? Stvarate li kazalište, znate da će nakon tih sat i pol prestati, pa uvijek postoji pitanje gdje će prestati. U **Club of NO Regrets (Klub nekajnikaj)**, prvi dio završava prizorom obajničkog zagrijaja Robina i Claire. Dotad je svugdje oko njih kaco, potom se sve stišava, oni se nježno grle, a prostorja u kojoj se predstava zbiva se raslaćava. U smislu konvencionalne pripovijesti, tu bi trebao biti kraj. I mnogi se ljude što nije, no ja bih bio nesretan da je tako završim jer to bi doista bio ušjehe, čisti pripovjedični završetak.

Dugotrajne predstave (Quizoola [Kvizičkol], A tisućite noći, itd.) zanimljive su zato što izbjegavaju takvo kazališno oblikovanje. Mislim da je to jedna od stvari koje ih čine uzbudljivima. Publika će bilo kada doći i bilo kada otići - svaka osoba donosi vlastitu odluku. Neki će možda otići do "kraj", ali kraj nije nimalo posaban, izuzmemo li činjenicu da nešto kaže "stop".

O narativnim strukturama uvijek razmišljam kao o slikama Andyja Warhola na kojima on postavlja prizor pokraj "praznog" platna: na jednoj je silvotisk elektroničke stolice, a pokraj je samo prazno polje boje. Kao da postoji pripovijedanje, ali i odsutnost pripovijedanja. Mislim da sad jako mnogo radimo s narativnim materijalom, ali onda pokraj njega postavljamo vakuum i prostore ili apstradne zone koje postaju prostori gdje možete ponovno promisliti pripovijest.

F: Način pripovijedanja u Premijeri zapravo je bio odbijanje da se ispriča priča. Taj je komad je nalik beskonačnom građenju napetosti: izvođači u njemu provode mnogo vremena govoreći nam što ćemo ili nećemo vidjeti i čuti, ali nikad ne dođu do toga da zavrije, ili bar počnu, priču.

U Premijeri uvijek je riječ o onome čega nema. Blavi se shvaćanjem praznih prostora: prišli su zamisliti što je inače ondje, ili što bi moglo biti, ili možda što biste vi htjeli da bude. Ne mogu razmišljati o Premijeri izvan konteksta Tonyja Blana, Josepha i svih tih neodoljivih političara. To je ista stvar. To smješkanje i prethranje da je sve u redu, a nije, i da smo svi zajedno, a nismo. Što više navlače meku thatcherizma i saatchizma na svoju osobu i svoju prisutnost, to je gore, to više mislite da jednostavno "nisu stvari". Premijera samo stoji i smješka se u nadi da se svi dobro zabavljaju, a oni se neravno ne zabavljaju. Po momjem je mišljenju Premijera vrlo dobro uspjela u naumu da se u njoj vrlo malo toga zbiva i da naizgled ima malo toga za reći, no onda to naprimo do kraja i promatramo što će se zbiti.

F: Svi vaši radovi koje sam uživo vidjela bavili su se, bar djelomično, time što publika radi a onime što se događa. Premijera dojmila me se kao vrlo izravna u tom pogledu.

Mislim da smo se po načinu rada uvijek nazivali od mnogih kazališnih društva u Velikoj Britaniji koje funkcioniraju više u smislu otvaranja prostora, pozivajući ljude da ih spoje tloče i otkriju zagonetni lik (koji zapravo nije zagonetan), ili ispune vakuum nečim svojim. Neki od naših novih komada, poput Kvizičkol, A tisućite noći ili Putovanja također su vrlo kruti i formulačni. Objavljaju svoje formule, što poziv publici čini još eksplicitnijim.

Prijašnje su nam djela bila mnogo osobnija, kao da smo zaključani u vlastitom svijetu, gotovo kao da bismo konvenciju četvrtog zida. Potom je uslijedila neka vrst poligane pancrone preko prvih deset godina rada družine, kad počinjemo prizivati publiku, govoriti "oni su tamo, ti si tuđi tamo". Sad se toga ne možemo osloboditi: opsjednuti smo time što je ondje, što misli, radi, svizda ili nam se, svidamo li se mi njima... Sve se više usredotočujemo na taj odnos, na proces da slika koja se dogodi ovdje na pozornici uzrokuje nešto ondje u publici. O čemu je tu riječ? Kako to funkcionira? Kakva je gledatelj-jeva odgovornost u tome? Takva su nam pitanja sada dosta ključna.

F: Usporedim li Klub nekajnika s, primjerice, Premijerom, nestao je velik dio radnje, čak i dojam likova. Biste li rekli da ste došli do točke gdje se rješavate svega što nije apsolutno nužno?

Mislim da je to točno. Smatram da je postojalo nekakvo maksimalističko razdoblje, u kojem kao da smo stalno željeli raditi više: više sa zvučnom podlogom, više s fragmentima, više brzine, više toga da radimo dvije stvari istodobno, više mijenjanje programa, višekolnost, više utrošenog truda i tako dalje. Mnoge su se stvari koje smo tada radili učele od toga. Igra se mnogo više vrli oko toga kako što manje raditi, a vrlo strogo reći: "ova predstava ima jedno pravilo i slijedi čisto ga".

U Premijeri smo pronašli izuzetno natezljiv glas. Dade publici taman dovoljno da ima na čemu graditi i onda pustiti da to teče pet minuta, bez izbega o čemu bi razmišljali, a potom ponovno uvedemo naznaku ideje i stvorite drugi vakuum. Dade ljudima prostora za disanje, život i razmišljanje o tome što se zbiva na pozornici, ali i pokretanje onoga što im se događa u glavama. Mislim da je što manje činimo, to bolje.

F: No skraćanje djela, ništa manje od prijašnjih komada, može biti vrlo dirljivo. U tekstu Poneki fragment govorite o riziku i ulaganju. Po meni, u svim vašim predstavama prisutnost izvođača onemogućuje formalnost ili apstrakciju strukture. Osjeća se dojam otvorenosti, ranjivosti, izloženosti...?

Mislim da nas je to oduvijek zanimalo. Pokušavate napraviti nešto strukturano na način koji vam se čini ispravnim, a nama to obično nije od A do Z u pripovjednom smislu. Na također pokušavate izgraditi neki glazbeni ili arhitektonski razvoj te istodobno osobni i intimni kontakt ili putovanje kroz komad. Nadam se da mi to radimo. Vidim predstave koje mi se čini zanimljive, no zadržavam veliki odmak od nje; obično zato što je intelektualna zamisao shvatljiva, ništa se drugo ne vidi. Nama je cilj oduvijek bio da budemo između nečeg formalno vrlo dobro strukturiranog, važnog i naprednog, ali i nečega što ima vlastiti put, nutu ili arhitekturu. To unosimo u sve što radimo.

F: Postoji nešto gotovo konvencionalno u tom načinu na koji se publika navodi na identifikaciju s iskustvom onih na pozornici.

U vezi s tim volim komplikati. Primjerice, u predstavi Showtime postoji trenutak kad je Robin zakrbljen, na umoru, a na trbuh si je isprazio konzervu špageta Heinz - djeluje poput uzbudne rane.

Višiti i stjerati. Richard mu diže mikrofona pokraj usta i Robin pokušava objasniti što bi kazališni komad "trubao" biti. Govori o tome kako ljudi ne žele vidjeti bol, kako žele da se radnja odvija izvan pozornice, žele junake i velike ljude, ne žele ovo, i završava plačući. Govori: "ne žele ovo, ne žele ovo", ali misli "ne žele da ovdje umriem jer je to prebitano". S jedne strane, taj je trenutak tako jako diskontinuiran da nije istinit, no istodobno se naravno nadamo da će funkcionirati - tražao bi biti dirljiv. To je esej o tome što kazalište bi i ne bi trebalo biti, a i dirljiv je. Za nas je to, na neki način, paradigmatični trenutak.

F: U svojim kritičkim tekstovima često povlačite izravne veze između svojeg života i rada. Smatrate li da postoji odnos između "stvarnih" života družine i toga kako nastaju predstave?

Mislim da krećemo od toga tko i što su ljudi u družini i što će učiniti u određenim, prividno izvanrednim situacijama ili strukturama, ali ne krećemo od ideje da se prebivaju kako su netko drugi. Stoga vjerujem da svoji član družine na kraju otkriva svoje opesije pa tako i svoje ja. Zapravo, smatram da je to neizbježno. U tom smislu apsolutno postoji izravna veza. Čak i ako kao osoba odlučite dovesti se kao improvizator u najpri polotaj, i dalje radite stvari koje vam na neki način pripadaju, pa se tako otkrivato, svjedoče se to vanja ili ne. Mislim da se na kraju sve svodi na ljude uključene u proces osmišljavanja: tko su, kroz što su prošli i što im smisla.

F: Mislite li da su, nakon osamnaest godina, u tom smislu predstave pomalo i karte vaših vlastitih života?

Nisu nužno na izravan način, iako katkad jesu. No također je očaravajuće da radite te interzivne stvari i ulazite u te "druge" svjetove u kojima svi sudjelujete, a kako provodite osam mjeseci godišnje stvarajući ih, oni na neki način uđu u vaš život, poput duha kojeg posvuda nosite sa sobom. Tako vaš život podari život toj drugoj stvari, a ta druga stvar zasađi vaš život. Različite predstave vas kao osobu stavljaju na vrlo različita mjesta.

F: Znam da stvari često započinjete od neke točke iz prethodne predstave. Što je ishodilo Premijere?

Mislim da je **Premijera** uvelike proizšla iz moje reakcije na dva prethodna komada. Tada sam, šaleći se, kazao: "Hoću da se svi smiješe, dosta mi je toga da izgledamo jedno i da smo agresivni." Početak su dosta tvrdili osmijehi i znao sam kako želim da se izvođači smiješe cijelo vrijeme. Onoga dana kad smo to prvi put učinili bio sam potpuno ovisan o tome kako su izgledali. Iz osmijeha smo izveli animiku i cjelokupan izgled, a onda je i cijela predstava proizšla iz osmijeha. Nismo znali što će učiniti, o čemu će razgovarati...

F: Jeste li bili posebno zainteresirani za vrst kabaretske izvedbe koja je prividni okvir radnje predstave?

Uvijek su nas zanimali sve vrste vodvilja, ili amaterskih, zastarjelih i odbačenih vrsta izvedbe. Naša djela obično više aludiraju na stvari poput pantomime, spolnih činova, vodvilja, kabareta, nego na kazalište, jer o kazalištu u tom smislu ništa ne znamo. To nije dio naše kulture. Ali **Premijera** je nastala prvenstveno iz želje za osmijehom i onim osjećajem da smo "ovdje kako bismo vam ugodni". Naravno, čim se tako namršite, to izgleda bolno i čini se kao da će nešto poći po krivu. Zapravo je sve prošteklo iz toga.

F: Možete li pojasniti što mislite kad kažete kako ne znate ništa o kazalištu, da ono nije u vašoj kulturi?

Nemam zašto bi tako mislio kako bi čovjek, da bi znao, razumio i radio stvari koje nas zanimaju. Morao imati veze s kazalištem u užem smislu, s dramama. To je drugi svijet. Neki su utjecaji i preokupacije udaljeni tisućama milja. Siguran sam da konvencionalni dramatičari imaju određeni skup shvaćanja, ali to je jednostavno veoma drukčije shvaćanje od našega. Znače, zapravo sam sumnjičav prema kazališnim piscima jer misle da tako što sjednu i pišu mogu raditi s vremenom. Po meni je jedino mjesto gdje se može raditi s vremenom - s izvedbom, s teatro - u prostoriji za pokuse. Nikad to ne činem, nikad ne pišem mnogo prije nego što potvrdimo s pokusima. Danas napišem najviše nekoliko odlomaka, a družina onda improvizira. Riječ je o oblikovanju materijala, skulpta u prostoru i vremenu, a ne na računalo, ne s odmakom pisca. Ne mogu tako. Loši pisci, koji stvaraju predstave, misle da će njihova ideja funkcionirati, ali ideja zapravo ne funkcionira - funkcionira ono što se napravi u prostoru i vremenu.

F: U eseju On Performance Writing (Etchells, 1999., str. 98-106) postoji zanimljivo mjesto gdje raspravljate o žudnji nekih studenata koje ste podučavali da nađu "vlastiti glas". Napominjete kako ne vjerujete u takav glas. Ipak, mogli bismo ustvrditi kako mnogi pisci i umjetnici uspijevaju razviti odmah prepoznatljivu distinktivnu artikulaciju, stil, ili "glas", koji je teško ponoviti.

Pekao bih da mi privlače određene vrste stvari, jer sam to što jesam, zbog toga što imam svoje povijest te zbog kolektivne kulture i povijesti u kojoj se nalazim. Sve što sam napravio, pročitao i video znači da sam poput radnja koji može uhvatiti samo određene frekvencije.

F: Dakle, riječ je o odnosu između vas, vaše povijesti, života i veza te društva i kulture u kojoj živite?

Da, a također i o načinu na koji jezik postaje objekt - zadana stvar u svijetu. Postoji zanimljiva priča o

LITERATURA:

Etchells, Tim (1999), *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* (Porek tagment: suvremeni performance i Forced Entertainment), London: Routledge

PREDSTAVE SKUPINE FORCED ENTERTAINMENT:

Putovanje (The Travels, 2002)
Prva noć (First Night, 2001)
Upute za zaboravljanje (Instructions for Forgetting, 2001)
A tisućte noći (And on the Thousandth Night, 2001)
Kulački (Kulrads, 1996)
Showtime (Showtime, 1996)
Klub nekajnika (Club of No Regrets, 1993)

pripovijest putnika iz 17. i 18. stotljeća, kad su ljudi krenuli otkrivati svijet i uočavati ga na karti. Razni su ljudi objavivali perfekte i prikaze svojih putovanja. Za jednog se čovjeka, koji je također objavio takav prikaz, poslije otkrio da je najdalje dospio do - knjižnice. Jednostavno je uzio deset drugih prikaza koji su u tom trenutku postojali, sklapao ih zajedno i malo nakitio. Svjeda mi se to. Po meni tako funkcionira pisanje, tako funkcionira kultura. Vrlo me zanima taj proces, mnogo više nego koncept da negdje, kako su to zamišljali Ted Hughes i Sylvia Plath, postoji jezik koji nekako živi u vama.

P: Kako da to ponovno povežemo s prisutnošću "stvarnog" izvođača u liku s pozornice, ulaganjem sebe u izvedbu/predstavu, o čemu smo već ranije razgovarali?

Ti razgovori o glumi i izvođenju, razlici ili odmaku između vlastitog ja i lika, zanimljivi su samo u odnosu na općenitija pitanja o izvedbenosti i mjestu izvedbe predstave u kulturi. Gdje je izvedba u politici? Kako se oblikujemo u svijetu, posebno u ovom trenutku virtualnosti u kojem se danas nalazimo? Brisanje granica između takozvanog stvarnog i takozvanog fikcionalnog doista je zanimljivo. Članovi skupine Forced Entertainment stvaraju verzije sebe samih koje se vode neobičnim pravilima na neobičnim mjestima u izvedbi predstave, no koje ih svejedno otkrivaju na neki sasvim autentični način. Prikazujemo fantastičnu verziju sebe samih, ali ona je, naravno, transparentna. Upravo je to zanimljivo kod izvedbe predstave, to lepršanje između jedne i druge uloge, što uvijek nudi različite vrste mogućeg. To je lepršanje uvijek poziv na nagađanje.

P: Rado bih završila pitanjem o jeziku: o igri između njegove nedostatnosti i marljivosti te njegove još uvijek silne snage u našoj kulturi.

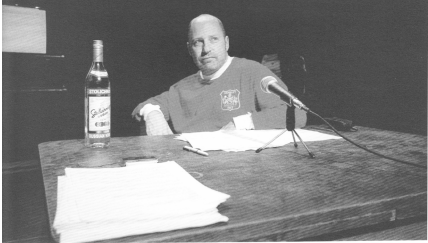
Jezik, što je neobično, nikad ne može biti ono o čemu govori, jer on samo govori o tome, samo zamjenjuje ono o čemu razmišljate. On samo zamjenjuje svijet i na neki način čini to vrlo trajavo, ali on je jedino što imamo i možete ga, slučajno ili namjerno, natjerati da funkcionira u danom trenutku. Sve to volim kod jezika: činjenicu da uvijek iznova ne uspijeva, da se stalno trudi, da stalno u nešto udara i propada, da je podložan beskrajinim reinterpretacijama i ponovnim uklapanjima. Na neki je način u djelu **A tisućte noći** riječ o tome: o toj golemoj tvornici jezika koja nešto gradi, pa razgrađuje i ponovno gradi. Prema tome osjećam strahopoštovanje. To je ono što kultura jest. To je svi, to neprekidno građenje, rušenje i zaoblazanje.

On Narrative

An interview with Tim Etchells

Interviewer: Jackie Smart

Photo: Hugo Gendering



In December 2002, I took a couple of friends along to The Place Theatre in London to see a performance of Forced Entertainment's, **The Travels**. My friends would not describe themselves as *au fait* with the world of postmodern performance and neither of them had previously seen any work by the company. They were intrigued by this production, reporting that they found it funny, tender, moving, provocative and stimulating. Yet, in **The Travels**, nothing happens on stage. There is no 'action' in any conventionally theatrical sense of the word. Sitting behind two long tables and speaking into microphones, six members of the company describe how they have travelled to particular streets across Britain, selected from maps of cities, towns and villages solely by reason of the curiosity or poetic suggestion of their names. For ninety minutes, they talk about these journeys: their observations and experiences of the roads they have walked along, the people they have met, the places in which they have stayed. They talk about their own expectations of what they would find in 'Love Lane', 'Dead Lane' or 'Storybook Glen' and their reactions to the realities they encounter.

A sense of intimate sharing is created between those on stage who seem to be offering up such truthful and personal reflections on their experience of the world, and those in the audience whose memories and imaginative projections are stimulated and engaged by this simple act of reportage. Yet at the same time, working against the warmth and familiarity of the performance, an uncomfortable sense of vulnerability is created. The spectator is implicated both as subject and object of this rather voyeuristic activity. We get the feeling that it is we ourselves who are being deconstructed. Our houses (those drawn curtains, the flaking paintwork we haven't got around to fixing), the streets we walk down every day thinking our inconsequential thoughts, have been invaded and appropriated by the performers and thus made significant. And simultaneously, our own habits of appropriation are revealed to us in the theatrical glare. We map our world.

The company write, in their performance essay, **A Decade of Forced Entertainment**, "We wanted to look back on the decade 1984-1994 - the ten years in which we've been making our work [...] We had in mind a map of the last ten years - a haunted map - a false map - and yet, in some ways, an accurate map" (Etchells, 1999, p29). In the interview below, Tim Etchells talks of the ways in which Forced Entertainment has increasingly turned this self-reflexive process outward; how they make more direct and overt invitations to the audience to participate; to accept our responsibility for the activities of image-making, of fictionalising, of narrativising in which we are all so inextricably complicit. The company have always been fascinated by the modes and meth-

ods of mediation, in their most recent work, they have stripped away some of the denser layers of the deconstructive performance to present a starker, simpler image of the human being engaged in the business of projecting him/herself. The question of how we fictionalise is still there but the interrogative *why* has become louder and clearer. I do not mean to imply that Forced Entertainment have become less concerned with society and culture in the wider sense. Rather, that they have focused in on the role of the individual in constructing and supporting that society and culture through our persistent demand for dramatic action.

In very recent productions such as **The Travels** (2002) and **First Night** (2001), a level of refusal emerges which feels like a challenge. This goes beyond the company's familiar refusal to play by conventional dramatic rules: it is something more than the deconstructive tricks of flimsy props, ill-fitting wigs, 'titles' written on cardboard instead of characterisation (although versions of all of these were employed in **First Night**). It has to do with the gaps that are allowed to grow in the performance. Etchells talks of creating 'vacuums', empty spaces within the theatrical event which have the effect of making the audience aware of their own mental processes, their need to fill these gaps. We ourselves build up the characters that have been left half-finished, we fabricate the conclusions to stories which the performance denies us. And in doing so, we cannot help but become painfully conscious of the familiarity of this activity, of the fact that we know how to do it so well because we do it all the time.

Forced Entertainment demonstrates to us, or enables us to demonstrate to ourselves, that our 'real' lives are not separable from the fictionalised versions of them we compulsively follow on stage, page or screen. Where, in their earlier work, the company carried us with them in their obsessive 'channel-hopping', now it is as if they have taken the remote control away, switched off the television, the radio and the computer, and left us, in the silence, to hear the restless, relentless buzzing of our own minds. In his essay, **Play On: collaboration and process**, Etchells writes:

"People (like me and maybe you) who will pay money to sit down and watch others act things out, pay money to see pretending. And people (like me, and maybe you) who want to see more pain than anything else. The death scene. The crisis. The agony. The anger. The grief. [...] And if the performers sometimes stop and ask themselves, in the middle of the game. 'What is this really?' No surprise that the work will sometimes turn on its audience and ask them, simply. 'What was it that you wanted to see?' 'What did you demand?' 'What was it that you wished for when you came inside tonight?'" (Etchells, 1999, 64)

INTERVIEW

Thursday 5th December 2002

FFAKKJJA: Why do you think people are so hooked on stories? Why do we need them? What do they do for us in our lives?

I think that stories are people's way of navigating. They're people's way of orienting themselves in the world. I did a solo piece last year in Vienna, **Instructions for Forgetting**, for which I asked friends who live across the world to send me 2 things. Firstly a video tape, the idea of which is that it should be something they already had, not something they made specially for me. It could be any kind of document of any kind of thing: "their lives, or their kid out in the garden, or a view out of the window, or everybody drunk at a party 10 years ago. The other thing I asked them to send me was a true story, whatever that meant for them, whether it was something they'd experienced directly or something that they read about in the newspaper. And then I set myself the task of making the piece using what they'd sent me. It's a kind of compilation of fragmentary videos & letters from Beirut, Amsterdam or Croatia, different places from which friends wrote to me about their lives. What is interesting about this project is that, for all those people, I turned into a piece that was about stories. Everybody offered me some story, or fragment of story which for them had become, I think, a little guiding map or principle or experience. In

Instructions I made a piece which tries to string those together and which reflects on the economy that we build around stories for ourselves and how we use those in communication with other people.

I think what is also interesting about the performance is that it implicitly encourages the public to think about their own stories, to ask themselves what they would have written to me or who they would have asked.... There is a performance, but there is also this set of invitations around it which ask those watching to bring or consider their own material.

F: You like to play with the conventions of storytelling, with narrative structures and the expectations people have of stories....

We recently made a performance called **And on the Thousandth Night**, a durational piece that takes storytelling as its theme. The performance has 8 actors and lasts for 6 hours. The form is that anybody can tell any story in the world. Everything begins "once upon a time". You're not allowed to say names of people or places or countries. An example would be "once upon a time there was a man and he was very unhappy so he went down to the sea, sat on a bench and looked out to sea and after a while a woman came along..." At any time any other performer can interrupt by saying 'stop', and begin their own story. For example "once upon a time there was a woman who was very happy and she went to the top of a mountain. There wasn't a

bench, she sat down on a rock and looked out at the view of the mountains..." Then somebody else might stop that and tell something completely unrelated and somebody else might stop that and go back to the idea of sitting and looking at a view. Throughout the performance you're allowed to recycle film plots, fairy stories or even the characters in a novel that you happen to be reading... basically any story in the world is fair game to be pulled in & mingled. Sometimes people get a good 15 minutes to run with a narrative and as soon as it's approaching some kind of denouement it will be cut off by somebody else. Another thing that can happen is that we get into silly periods where the 8 of us are just banging around saying, "once upon a time there was a man" "stop", "once upon a time there was a woman" "stop", "once upon a time there was a table with 4 chairs, a 'stop'..." So as a player you're just floundering around creating possibilities for narratives and the public are jumping around with you. The effect is to constantly activate people's imaginations and capacities to think of what comes next: what could be next with these 4 chairs, what's going to happen on this mountain? The interesting thing is that, although you have to continue until somebody stops you, none of the stories is ever allowed to finish. It's amazing how eager you are to hear where any of these storylines might go. People usually stay a long time in the performance. It's about the process of narrativising, the joy of that, but it's never about completion.

F: Why not completion?

One of the stories in *Instructions for Forgetting* is about the time that we first took my eldest son Miles to the cinema. We took him to see James and the Giant Peach when he was about 3 and he was so scared that he wanted to leave. He was frightened at the moment in the film where the child actor is transformed into a kind of digital animation. He kept saying, "When will James come real again?" My feeling was that he should stop because, if he didn't, this story might hang there for him - forever unfinished & unresolved. So we stayed for the comfort that closure brings.

And on the Thousandth Night absolutely refuses to give you that. It's about nothing ever, ever, ever finishing, about everything being swallowed by every previous thing. There's no solace in it, except perhaps in the endlessness itself (that's perhaps where our optimism lies). But you're always dealing with closure in the sense that you're always dancing with the expectation of what closure will bring, and also how to upset or subvert that.

With the shorter, more theatrically structured shows all you've got to work with is the hour and a half timespan: what shape are you going to unfold through that hour and a half? If you're making theatre you know that after that hour and a half it's got to stop, so there's always a question about where it is going to stop. In *Club of No Regrets* the first section ends with Robin and Claire holding each other in a kind of desperate embrace. By this time there's chaos all around

them, then they goes very quiet, they hold each other and the room in which the performance has taken place is dismantled. In terms of conventional narrative that should be the end. So many people are so mad that it isn't, but I would be so unhappy to end it there because that really would be a comforting neat narrative closure.

The durational performances (*Quizool!*, *And on the Thousandth Night...* etc) are interesting because they evade that theatrical shaping I think that's one of the ways in which they are exciting. The public are going to arrive any time and they're going to leave any time - each person makes their own decision. Some may be there for "the end" but there's nothing special about the end beyond the fact that somebody says "stop".

I always think about narrative structure like those Andy Warhol pictures which set an image next to a "blank" canvas: in one there's a screen print of the electric chair & beside it there's just a blank colour field. It's as if there's the narrative and there's also the absence of a narrative. I think something we do a lot now is to work with narrative material but then also install, next to that, vacuums and spaces or abstract zones which become spaces in which you can re-contemplate the narrative. It's about manipulating when you give space & what is there to think about when it comes.

F: The kind of storytelling in First Night was actually a refusal to tell stories. The piece is like an endless build-up, where the performers spend a lot of time telling us what kinds of things we will or won't see and hear, but never get around to completing, or even really beginning, a story.

First Night is very much about what's not there. It's about creating blank spaces where you're forced to imagine what might have been there otherwise, or what could be there, or perhaps what you would rather were there. I can't think about *First Night* except in the context of Tony Blair and Jospin and all these neo-liberal politicians. It is the same thing. It's smiling and pretending that everything's alright and that we're all together when we're not & it isn't. The more they put that Thatcherite, Saatchi spin on their persons, their presence, the worse it is, the more you just think "they're not real." *First Night* is just standing & smiling and hoping that everybody's having a good time, going of course they're not... I think *First Night* got very good at having very little to do and apparently very little to say and stretching that very tight and seeing what happened.

F: All of your work that I've seen live has been, partly at least about what the audience are doing with what's going on. First Night seemed to me to be very directly about that.

I think that's always been a way that we've worked that has distinguished us from a lot of theatre in Britain, which operates like a didactical medium. I think I've always thought of theatre much more in terms of opening spaces, making

invitations to people either to join the dots in puzzles (that aren't really puzzles) or to fill tilted vacuums with their own stuff of particular kinds. Some of our more recent pieces, like *Quizool!* or *And on the Thousandth Night* or *The Travels*, are very rigid and formulaic. They declare their formulas and one of the things that does is make the invitation to the public more explicit.

The work we made earlier was really very private, as if we were locked into our own world - almost using a fourth wall convention. Then there's a sort of slow tracking shot over the 10 years of the company's work where we begin to acknowledge the public, say "they're out there, those people are out there". Now we can't let go of that: we've become obsessed with who's out there, what they are thinking, what they are doing there, whether we like them, whether they like us... There's an increasing focus on that relationship, on the process whereby a little thing that happens over here on the stage causes a thing over there in the audience. What's that about? How does that work? What is one's responsibility in that as a watcher? Those kinds of questions are really key for us now.

F: If I compare Club of No Regrets, for instance, with First Night, a lot of the action, even the sense of character has gone. Would you say you have come to a point of emptying out everything that isn't absolutely essential?

I think that's true. I think there was a sort of maximalist period from us, when it was as if we always wanted to do more: more with the sound track, more with the fragments, more speed, more doing two things at once, more channel hopping, more layering, more expenditure of effort and so on. I think a lot of what we've been doing since then is peeling away from that. The game has become much more about how little can you do and also about being very strict in saying, "there is one rule to this performance and we will follow that rule".

In *First Night* we found a very stretchy articulation. You give an audience just enough to be working on and then you let it flow for five minutes with nothing to think about and then you put just enough of an idea back in and then you create another vacuum. It's about giving people space to breathe, live and think about what's happening on stage but also activating what's happening in people's own brains. I think the less we do the better.

F: And yet the recent work, no less than the earlier pieces, can remain very moving. In Certain Fragments, you talk about risk & investment. For me, in all your shows, working against the formality or abstraction of the structure, is the presence of the performer. There is a sense of openness, vulnerability, exposure...

I think that's something we've always been interested in. You try to make something that is structured in a way that seems right, and that's not normally, for us, A to Z in a narrative sense. But

you're also trying to build a kind of musical or architectural development and, simultaneously, this personal and intimate contact or journey through the piece. I'd like to think that is what we do. I see performance that I find interesting, but I remain externally removed from it and that's normally because you can see what the intellectual idea is but you can't really see anything else. We've always had this aim of trying to be between something that's formally very well structured and consequent and on an edge, but which also has a personal track or route or architecture. It's what we bring to everything we do really.

F: There is something almost conventional about that, about the way in which an audience is brought to identify with the experience of those on stage.

We like to get very complicated with that. For example, there is a moment in *Showtime* where Robin is disguised, supposed to be dying, and he's got this tin of Heinz spaghetti emptied out and clutched to his stomach - like a terrible wound. He's screaming & groaning, Richard's holding a microphone to his mouth and Robin's trying to explain what a piece of theatre 'should' be. He speaks about how people don't want to see pain, they want the action to be all offstage, they want heroes and great men, they don't want this, and he ends weeping. He's saying, "they don't want this, they don't want that" but what he means is, "they don't want me to die here because it is too awful." On the one hand this moment is so heavily deconstructed it's not true, and at the same time of course we're hoping that it works - it should be moving! It's both this essay about what theatre should and shouldn't be and it's also moving. That is, in a way, a paradigm moment for us.

F: In your critical writing, you often make very direct connections between your own life and what you do in your work. Do you think that there is a relationship between the 'real' lives of the company and how the shows emerge?

I think we proceed from who and what the people in the company are and what they will do in a certain nominally extraordinary situations or structures, but we don't proceed from the idea that they are pretending to be somebody else. So I think everybody in the company ends up revealing themselves and their obsessions & who they are. I think that's inevitable really. In that sense there's an absolutely direct connection. Even if you decide as a person to push yourself out on a limb as an improviser, you still do stuff that belongs to you in some way, so that you reveal yourself whether you like it or not. I think in the end it all comes down to the people involved in the devising process: who they are and what they've been through and what's bothering them.

F: So, in that sense, after 18 years, do you think the shows are a bit of a map of your own lives as well?

Not in any necessarily very direct way, although sometimes yes. But also what is fascinating is

that you're doing these intense things and entering into these 'other' worlds in which you all have a part, and because you spend 8 months a year doing them they sort of enter your life. - a ghost that you carry with you everywhere. So your life gives birth to this other thing and this other thing infects your life. Different shows put you in a very different place as a person.

F: I know you often start things from a point in a previous show. What was the starting point for *First Night*?

I think *First Night* came largely for me from my reaction to a couple of previous pieces where, joking in a way, I said "I want everybody to smile because I'm fed up of us looking miserable and being aggressive." The beginning was really the smiles and I knew that I wanted the performers to smile all the time. The day that we first did it I was completely addicted to the way they looked. We derived the make up and everything that they looked like from the smiling and then the whole show derived itself from the smiling. We didn't know what they would do, what they would talk about...

F: Was there a particular interest for you in the kind of cabaret performance which is the nominal setting for the show?

There has always been an interest for us in any kind of vaudeville or amateur or antiquated or dismissed kinds of performance. The references in our work are usually to those kinds of things: to performance, to sex acts, to vaudeville, to cabaret, rather than to theatre because I don't think we know anything about theatre in that sense. It's not in our culture. But more than anything *First Night* came from wanting the smiles and wanting that sense of "we're here to please you", but obviously as soon as you smile like that it looks painful and it looks like something's going to go wrong. Everything derived from that really.

F: Can you expand on what you mean when you say you don't know anything about theatre, that it is not in your culture?

I don't know why anybody would think that in order to know, understand and work with the kinds of things we are interested in you'd have to have anything to do with theatre proper, with plays. It's another universe. Our influences and concerns are a million miles away. I mean I'm sure conventional playwrights have a certain set of understandings but it's just a very different understanding than the one that we have. You know, I'm suspicious of theatre writers really because they think that by sitting down and writing they can work with time. For me the only place to work with time - with performance, with theatre - is in the rehearsal room. I never do that. I never write anything much before we start rehearsal. Mostly what I do these days is write a few paragraphs and then the company improvises. It's much more about sculpting with the material, with text in space and in time, not at a computer, not with the distance of a writer. I can't do that. Bad writers, bad performance makers, think that their idea will work, and actu-

ally ideas don't work - what works is stuff that's made in space and time.

F: There is an interesting moment in your essay *On Performance Writing* (Elschell, 1999, pp98-108) where you discuss the desire of some students you have taught to 'find their personal voice'. You remark that you do not believe in such a voice. One could argue though, that many writers or artists do succeed in developing a distinctive articulation, a style, or 'voice' which is instantly recognisable and very difficult to replicate.

What I would say is that I'm attracted to certain kinds of things because I'm who I am, with my history, and because of the floating culture and history that I'm in. Everything that I've done and read and seen means that I'm a sort of radio that is only capable of picking up certain frequencies.

So it's about the relationship between you, your history, your life, your relationships and the society and culture you inhabit? Yes, and also the way that language is an object - a set thing in the world. There is an interesting story about those travellers' narratives from the 1600s or 1700s, when people were first going out to discover the world and 'map' it. Various people were publishing pamphlets and accounts of their journeys and one guy publishes such an account but it is later shown that the furthest that he has apparently really been is the library. He has basically taken the ten other accounts that exist at that point, cobbled them together and added a few dragons. I like that. To me, that's how writing works, that's how culture works. I'm very interested in that process, rather than in the idea that somewhere in this Ted Hughes/Sylvia Plath kind of way, there's this language that somehow lives 'inside' you.

F: How does that relate back to the presence of the 'real' performer within the stage character, the investment of self in performance that we spoke about earlier?

These conversations about acting or performing, the difference or distance between self and character, are only interesting in relation to more general questions about performativity and the place of performance in culture. In politics, where is performance? How do we make ourselves in the world, especially in the moment of the virtual that we're in now? The blurring between the so-called real and the so-called fictional is really interesting. The members of *Forced Entertainment* make versions of themselves that behave under strange rules in strange places in performance but which nonetheless reveal them in some quite authentic way. We present the fantastical version of ourselves but of course it's transparent. That's what's interesting about performance, those flickerings between one role and another, which always offer different sorts of potential. That flickering is always an invitation to speculate.

F: I'd like to finish by asking you about language: the play between its inadequacies and failures and its still immense power in our culture.

Language, it's a curious thing isn't it, can never be the thing that it's talking about because it's only talking about it, it only stands in for what you're thinking. It only stands in for the world, and it does that very shoddily in a way, but it's all you've got and you can, by accident or by deliberation make it work in the moment. I like all of those things about it: that it's constantly failing, that it's constantly striving, that it's constantly hitting something and then falling away, that it's subject to endless re-interpretation or reincorporation, in a way *And on the Thousandth Night* is what it's about: this huge factory of language that is building something and getting unbuilt & building again. I'm in awe of that. That's what culture is, it's what everything is, this ongoing building up and pulling down and circumventing.

REFERENCES:

Extolls, Tim (1999), *Certain Fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, London: Routledge

PRODUCTIONS BY FORCED ENTERTAINMENT:

The Travels (2002)

First Night (2001)

Instructions for Forgetting (2001)

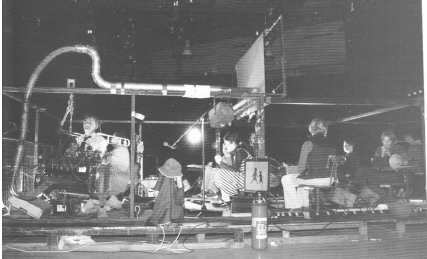
And on the Thousandth Night (2001)

Quixote (1999)

Showtime (1998)

Club of No Regrets (1993)





NE TUMBAJ! LOMLJIVO

Damir Bartol Indoš **Školski autobus**
Razgovori s djecom R. D. Laing

Lada Čale Feldman

Fotografija: Rado Mesar

Ne mogu iznenađeni iz sjećanja den kada je, pozvan na promociju Artaudove knjige **Kazalište i njegov dvojni**, Damir Bartol Indoš, ispovijedajući svoje dugove francuskom kazališnom pjesniku okrutnosti, povjeren da je svoju negdašnju zaokupljenost globalnim političkim nepravdama, pitanje što mi je sad činiti?, postupno preselio na rještost za svoje najbliže i nadopunio pitanjem što bjaše u početku?, koje je mušilo i Artauda, tog nadrealističkog vrača. Ako se Indoševe predstave i po čemu i dalje uspijevaju tvrdokomo izdvajati iz dosadno kvazipulzalnog krajolika umjetnosti-kao-kulturna industrije, onda je to upravo njegova obrativna sposobnost da pleše ili paki da distorzirano de-formira, kako je to domijlato sročila Suzana Marjančić u tim nestavljivim krajnostima, kao zapravo nerazdvojem, krajnje ozbiljnim, osobnim, čak tjelesnim mukama, uvijek iznova povezujući navodne nespojivosti okrutnog i rjeznog, pjesničke osamljenosti i kazališnog grupiranja, kontingentnosti i apsoluta, nadrealističkog avangardizma i arhajskog ritualizma, mikro- i mikro-kozma, performerskog autobiografizma i višesmilene reprezentacijske metafore.

Nazagledna nagla suženost njegove etike i metafizike na očuzu vlastite obitelji i susjedstva mogla bi se u nekom drugom ideološkom okviru iščitati i kao malograđansko moja kućica moja slobodica, kad ne bi Indoševu uporno podmetanje tijela vlastita života na kuljinu javnog upita o korijenu nasilja nešto pobijala sumnje u konsekvencije njegova zakreta. Ograničiti polje svojeg etičkog djelovanja na one za koje si neposredno odgovoran - recimo, vlastito dijete - iznenađa posuniša odnose filo-i onto-genaze. Civilizacija se se svakim djelatnom nelazi pred, kako se to kaže, "poviješnom šansom" da ublaži učinke svoje represivnosti, ili pak, što se najbliže zbiva, da ih pojača: hic Rhodus za svakog tko baš skoči protiv njegovih mnogostrukih ožemena, sa školom kao vodiljom. Kada jednom shvati da ekološka katastrofa prije svega obuhvaća svakodnevnu kontaminaciju djece, od utuživanja gramatika do zahtjeva da se promptno međusobno umiču pateroznamenkasti s dvoznamenkastim brojevima, zabrinuti roditelj može da i napusti antiglobalizacijske proteste i doista se pokušati vratiti na početak koji mu raste pred očima a koji je uvijek iznova vitalno zrenstbiljan, poput Adama iz Indoševih predstave, da ispta je li u početku bio duh, Bog, ili majmun. Možda će se spruipitati proizvodi li i sam nešto kućnog nasilja - recimo u roditeljskim razmiricama, s razmjerima kozmogonijskog potresa za njihove nepoznane dječje svjedoke - a možda će se popeti i u školski autobus, tamo gdje se tumba dragocjeni svet.

Plasudi jednako od paučinaste linke koliko i od diastične grubosti svojih prethodnica, najnovija Indoševa predstava smjelo kontrastira i sljepuje dileme naše brige za svoje najbliže, globalna ratna katastrofa i ritmova kozmičke pobune, te naštednice izlaže skalu čas posvema investirano čas dez-investiranog snalažanja svojih glumaca posuđenih iz svakodnevice u različitim fazama autobusnih okre-taja, između kojih kao da distancirano čekaju na znake da se moraju uključiti, razmaknuti u procjepu koji se stvara, recimo, između Harine mame i "Uloge Harine mame".

Školski autobus, to dječje vozilo, vozilo za djecu, jednako je toliko za djecu koliko je i Indoševu kazališta istoga imena, u kojem nastupaju djeca, uključujući i njegovo vlastito dijete, za njih; baš jednako

toliko, ustalo, koliko je i u taj svijet za djecu koja se i ipak svejedno uporno uspiju na njegovu pozornicu. Metalni kavez duž kojega se grupa djece i odraslih raspoređila među hrom predmeta koji će im poslužiti kao udarajke - od pravih instrumenata do ladike s pomahnutalom, po-skočnom zaljezarjom za kakav sam-svoj-majstor projekt potpomognut bušilicom - i iz kojega će doskora zabrenčati "pravi" motor poput kakve nesukane olupine koja je još kadra barem od sebe puštati snažne zvukove, tako je jednako i sama kazališna pozornica i autobus i gradske ulice kojima ta neman juri.

Ako je tako s "mjestom radnje", vrijeme je jednako politono: predstava se odvija i sad, i svaki dan, u hodu preciznih vremenskih točaka polaska i dolaska u školu, za svakog napose, kad diče red na pojedino staniš i pojedino dječje ime - a opet, i u vremenu ana, bolje reći mōne, kad autobus močda "ispiva", poput Indolševa bičika, iščekujući novi dan i novi krug, i kada ga pohode kolimama silke bus-huntina, bika-drivers Indolša samog, tog krotičkog nemani koj se s njome žurido stopio do personifikacije, poput poslovojednog nasilnika i žrtve na zamjenjivim pozicijama sadomazohističkog kinča, likujući svojem naturalističkom krajolju pikantno romantičarski stih u prozi "stići točno na vrijeme, veseliti se razlogu napora, patnje!"

Otuda je početna monološka dionice - što ih Indolš polako, hroptavom grienom zvonkošću, pušta da odzvanjavu dubinama metalnog tuljca-amplifikatora glasa, moguće pripisati i "pratiocu školskog autobusa", Indolšu samom, na pozornici i u životu, ali i nemilosrdnoj autobuznoj kutiji, koja na njegovu usta trbušno-rečki progovara, ukročena pratičevom hrdoglavošću da se pokupi baš svako djele, umjesto da se bezobno projur, urajduj ulicama. Ali i pratičac ne močda a da ne obituje nešto od traumatičnog biljeaga svojeg metalnog alter-egoa: njegov glas hročće poput motora, nadmeće se s njegovom zaglunošću - da bi bio nježan, mora biti još grubiji. Kada veselo pati što, suslužujući biciklom autobusu dužnost, prolazi kraj "hravljih govana na Jakuševačkoj cesti", "pregaženih štakora" i "susjedovih svinja", tih otužnih relikata posve nesvjesne otpora higijenskim kulturnim navikama o koje se moraju sporiti zalutala djeca, poput Marka Buradna, smjelo viče da je "i duhovan i materijalan", potapajući zaumne filozofske dihotomije (o kazališima da i ne govorimo) u dnevnu rigoroznost njihova nužna zaborava za volju neumoljive konkretnosti neposrednog zadatka, vidjeti svako djele, zapamtiti svako ime uz svaku postaju, znati svačiji raspored, svačiju priču... Upad u autobus nije samo upad određena broja nesvodljiv antropomorfnih malenkosti, poput "prvaliča Vadrina", ili Pavla s "rupama na hlačama, na guzi", nego i sudar sa zanemanim sličim oblicima komunikacije tipa "give me five", ili tvorbe slova od splista prstiju, ali i s tučnjavom, dječjim nasiljem izazovnog zadirkivanja i dnevnim herojstvom ugrađenim u strategije nezastidjenosti, kao što je ona Frančica Tina pred skinheadskom napasti: "ja moram uvijek biti spreman da me zašoraju, ja moram biti hrabar za žrtvu da budem zašoran".

Rakoh, nije to predstava za djecu, premda nije ni didaktička predstava s djecom, kojoj srodnicke ispunjavu povijesne predjele kazališne infantologije. Ona dosljedno odbija jednako torturu edukacije koliko i torturu kazališta nerjetiko upregnuto u njezine svrhe, ali i torturu samog kazališnog uvještavanja, zbog koje su u podceni glaskih rubova i sjajnih površina, recimo, istočnjačkih tehnika, godine i godine slamanja dječjeg duha tijela. No nije ni rezultat idealizirane pretpostavke što je vodila kazališne eksperimentalne bezdostoj: stvaranje utopijskog prostora lupkih laboratorija koji će serovinu dječje mašte iskoristiti za obamle udove odraslih formi, obnoviti zapretene izvore dječje faze kazališne kulture u populatnom izvedbenom arhaizmu i bljesnuti novom sviježinom teatra sjena, marioneta, maski, cirkusa, dozvanih da zalječe i preformuliraju neumljive svakodnevice.

Školski autobus pokušava izbjeći taj vrst pseudoprepoznavanja mogućeg imputa i estetičke komodifikacije civilizacijskog ali osobito današnjeg, samoniklog dječjeg folkora, tih protospurdističkih brojčaka s jednom

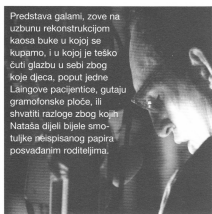
nuždom savršena rima i rima, užika u timbru proizvedenih slova i slogova, ili pak protoderealističkim pretvorbi iz Natasine igre, u kojoj se mora što brže i spretnije voditi leksičko-geistička pomutnja između oka i nosa, nosa i stopala, vrata i ustiju, usprkos prisli naguranih sredstava jezika, pojmova i pojova, što je opetovano išlo sator stranih jezika. Izvođačka nazočnost njegove djece nalikuje rukopisnoj i organizacijskoj zbirci na stranicama njihovih bilježnica koje tvore listove kazališne knjižice-bilježnice, gdje se crvenom olovkom nemilosrdno ispravljaju kvrgava ortografske, semantičke i matematičke pogreške, ali i gdje se marginalije prokrjumbarenih dječjih opaski huktaivo nžu uz brojeve i tehnološke naredbe "Stop", "Record", "Play", "Tijet". Takovsina naredbodavnost ovdje se pokušava suspendirati kada su u pitanju nečistoće dječjeg upletanja u likovno predstavilačke radnje, srazu Vidorove, Marinine, Zvonimirove i Katarinine osobnosti, kao i privatnosti Viktorovih tata i mame s iznenađaj, u novom kontekstu, profesionaliziranim spektakularnošću Indole-showmana: kritki glasovi, nepredviđana zadahnost, slučajni sudari tijela, svakodneva odjeća, pa čak i sama povremeno neodlučiva vožnja i nevoljkeit sudonitstva, začinu udaljena od svake egzibicionističke intencije u prilog rezonantnom privrivanju koje ne pokušava pojedine sastavnice koagulirati u savršenu cjelinu.

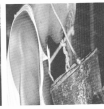
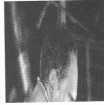
Potom se isplivaju same naše inkulturirane granice kojima mentalno opesujemo jednako djecu u publici koliko i djecu na pozornici: rub o koji se predstava gotovo nedopustivo tješno tare - kakofonijom, uzimajući tjeskobna građeg prostora, istodobnom čvrštinom metalnih stijenki kaveza i njihova prozima otvivanja našem znanstvenom oku, blizinom djece brujanju motora, bučlici i skakutavim čavlima, svoj toj agresivnoj begazi - isti je onaj, međutim, koji nas previle ne brine kad djecu valja otpremiti "u život", tamo gdje je do mučnine u tihu neophodno neprekidno kvantificirati i grametizirati stvari, vrijeme i ljude, a ponajprije njevo se korigirati, prije i poslije kratkih predaha u disneyevskom kiču.

Nasuprot njemu, u ovoj se predstavi ponad prostora donjeg kalupa protinog "autobusa" nžu iskrsane i ponavljane scene orlića sklopljena od potaza dječje ruke. Ali jao, s dražlasno nestandardizirani potazi ne mogu ne oblikovati sadržaje koji im se nameću, od već spomenutog štakom preko profesija koje valja nabrojiti na njemačkom, do lijepe sirenje čiju pjesmu pjeva Katarina, zamemno pokignuta na "prosoenji", tik do Indole-pratioca i Mica-vozača. Jednako je i s igračkama, tem fabriziranim umanjenicima što ne toliko truju, koliko zapravo stvaraju navodno nevnu dječju maštu: umetnuti Laingovi dijalozi s vlastitim sinom i kćerju, u kojima Adam radije odabire ratni od civilnog aviona, premda upozorava kako se bombe moraju uporabiti "samo ako to bude apsolutno nužno", dovoljno sjeodoće koliko je zavarivanja i gluhosti potrebno da bismo održali fikciju dječje iziacije. Zato predstava toliko galami, zove na uzburu rekonstrukcijom kakosa buke u kojoj se kupamo, i u kojoj je teško čuti glazbu u sebi zbog koje djeca, poput jedne Laingova pacijentice, gutaju gramofonske ploče, ili shvaćati radloge zbog kojih Natasja dieli bjele emulufke neispisanog popsa posvađanim roditeljima.

Trans završne pjesne anahije u autobusu istumbanih dječjih tijela s progutanom melodijom "crazy little thing", kojoj se pridružuje embrionalna katarzija Indoleva zadržinog izvođačkog zreka, daleko je stoga od skladunjavih poziva da pronađemo vlastito dječje ja: škipa kočnica **Školskog autobusa** pred mogućom prometnom nesrećom zrade tko se nalaz za volanom, premda u kotrljavim njedrima jednako pogubne prijetnje, s jednako žestokom i jednako opravdanom željom da se pridruži ostalim uskovitanim nogama i rukama. U prvij izvedbi koju sam vidjela kraj je utoliko bio i nešto miniji i nešto sjajniji, vjerni vozač se iscrpljen oporatio od pristoca autobusa, veselile se pvi sa svojim dečkima, u pripremenom zaštitu, sumraku žutog svijeta.

Predstava galami, zove na
uzbunu rekonstrukcijom
kaosa buke u kojoj se
kupamo, i u kojoj je teško
čuti glazbu u sebi zbog
koje djeca, poput jedne
Laingove pacijentice, gutaju
gramofonske ploče, ili
shvatiti razloge zbog kojih
Nataša dijeli bijele smo-
tuljke neispisanog papira
posvađanim roditeljima.





Fragile. Do not tumble!

School Bus Damir Bartol Indoš R. D. Laing Conversations With Children

Lada Čale Feldman

Translated from the Croatian by Lada Gladin
Photo: Ranko Maver

I cannot expel from my memory the day when Damir Bartol Indoš, invited to the promotion of Artaud's book *The Theatre and Its Double*, confessed his debt to the French theatre of cruelty poet and confided that he has gradually moved from his one-time preoccupation with global political injustices - the question of What am I to do now - to tenderness for those closest to him, supplemented by the question of What was in the beginning, which had also troubled Artaud, the surrealist shaman. If there is anything that obstinately distinguishes Indoš' performance from the boringly quasi-pluralist art-as-the-cultural-industry landscape, it is precisely his refreshing ability to dance (or de-form) through distortions, as wittily put by Suzana Marjanić in those seemingly separated, though in fact inseparable extremes, in utterly serious, personal, even physical torments, perpetually connecting the alleged incompatibilities: the cruel and the tender, poetic solitude and theatrical grouping, contingency and the absolute, surrealist avant-gardism and archaism, the macrocosm and the microcosm, the performer's autobiography and polysemantic representational metaphor.

The seeming narrowing of his ethics and metaphysics to the horizon of his own family and neighbourhood might be read as the petty bourgeois motto *My home is my castle* in a different ideological framework, if it were not for Indoš' persistent putting of his own life's body to the test of public inquiry into the roots of violence, eloquently dispelling all doubt as regards the consistency of his turn. Limiting the field of one's ethical action to those for whom one is directly responsible - say, one's own child - suddenly inverts the relations of phylo- and ontogenesis. With each and every child civilization is faced with a "historic opportunity", as the saying goes, to mitigate the effects of its repressiveness, or, as is most often the case, to strengthen them: the *hic Rhodus* for anyone who would jump at its multilayered masks, with school as the guiding principle. A concerned parent, once she realizes that environmental disaster encompasses primarily the daily contamination of children, from inculcating the grammar to the demand for prompt multiplication of five-digit with two-digit numbers, may even abandon the anti-globalization protests and truly attempt to go back to the beginning growing before her his eyes, continually vitally curious, like Adam in Indoš' performance, to investigate whether in the beginning there was the Spirit, God or Monkey. They may even ask whether they themselves produce some domestic violence - say, during parental disputes, which for their unwitting children witnesses acquire the proportions of a cosmogonic earthquake - or they might climb the school bus, where the precious cargo is tumbled.

Indoš' latest performance, weaving both the gossamer lyricism and the drastic roughness of its predecessors, daintily contrasts and glues together dilemmas of our concern for those closest to us, global war disasters and rhythms of the cosmic mullin, and unspoolingly displays the range of now invested, now disinvested orientation of its actors, borrowed from the different

phases of the bus' daily routine, who seem to be waiting distractedly for signals to join in, or move aside in the gap created, say, between Hana's mother and "the role of Hana's mother".

The *School Bus*, the children's vehicle, vehicle for Indoš', is equally meant for children as is Indoš' apocryphal production, in which children, including his own child, perform for children, just as much as this world is, after all, made for children who still stubbornly climb its stage. Metal cave, along which a group of children and grown-ups is deployed among a mass of objects they will use as percussion - from actual instruments to a drawer full of hinged, hopping hardware for a DIY project aided by a drill - and from which a "real" engine will soon hang, like a stranded wreck still able to emit loud sounds, is thus equally the stage itself, the bus, and the city street down which the monster speeds.

Not only is such the setting of the piece, the time is equally polyphonic: the performance is set in both now and every day, at the pace of precise points in time, points of departure and arrival to school, for each one individually, when it is turn for a certain stop and certain child's turn - then again, it is also set in the dreamtime, or, rather, in the nightmarish, when the bus might be "sleeping", like Indoš' bicycle, waiting for the new day and the new round, haunted by delirious images of bus-hunter, bike-driver, Indoš' himself, the tamer with whom the monster has fused in personification, like a bully identified with victim in interchangeable positions of the sadomasochistic clinch, shouting to its naturalist landscape a spiteful romantic prose verse "arrive right on time, rejoice in the cause of the strain, suffering!"

Therefore it is possible to attribute the opening monologue sequences, which Indoš' lets echo slowly in the depths of a metal megaphone with a stentorian, guttural resonance, to "the school bus chaperone", Indoš' himself, on stage and in life, but also to the merciless box of the bus, which ventriloqually speaks through his mouth, tamed by the chaperone's stubbornness to pick up every single child, instead of ruthlessly speeding by, roaring through the streets. But not even the chaperone can escape manifesting something of the traumatic stamp of his metal alter ego: his voice rattles like the engine, competing with its deafening crescendo - in order to be tender, he must be even rougher. He happily suffers when, catching up with his bus duty on the bicycle, he passes "cow dung on the Jakuševska street", "rat roadkill" and "the neighbour's pigs" - the sad relics of an entirely involuntary resistance to the hygienic cultural habits, stumbled upon by the lost children like Marko Burazin - boldly shouting to be "both spiritual and material", thus debunking the highlight philosophical (not to mention theatrical) dichotomies into the daily rigourousness of their necessary oblivion for the sake of the inexorable consciousness of the immediate task, to see every child, to remember every name, together with every stop, to know everyone's schedules, everybody's story... Breaking into the bus is not only breaking into a certain number of ineluctable anthropomorphic tiny

beings, like "the first grader Vedrin", or Pavel with "holes in his trousers, on the bottom", but also a collision with the neglected small forms of communication of the "give me five" type, or letter formation with fingers, a collision with fight, children's violent bullying and quotidian heroisms integrated into the strategies of the unprotected, like that of Tin Francis when facing the impudently skinned: "I must always be prepared to be beaten up, I must be brave for the sacrifice of being beaten up".

As I have already mentioned, it is not a performance for children, although it is neither a didactic play with children, whose relatives fill the historic regions of the theatrical infantology. It consistently refuses both the torture of education and the torture of the theatre (often harnessed to serve educational purposes), but also the torture of the theatrical rehearsal, which hides in the base of smooth edges and shiny surfaces of, say, oriental techniques, years and years of crushing the child's spirit and body. But it is neither the result of an idealized assumption, which guided the theatrical experiments of the 60's: creation of an utopian space of lovely laboratories, which would use the raw material of children's fantasy for the numb limbs of adult forms, renew the perit-up sources of the children's phase of the theatre culture in a popular performative archaism and braise with new freshness of the theater of shadows, puppets, masks, circus, invoked to heal and re-form the neuralgia of the daily routine.

The *School Bus* attempts to avoid that sort of pseudo-recognition of a possible input and aesthetic commodification of not only the collection's folklore, but also today's wild growth of children's folklore, the protoabsurdist ditties with the only necessity of perfect rhythm and rhyme, pleasure in the timbre of produced syllables and letters, or protojournalist transformations from Nataša's game, in which one needs to perform a lexical-gestural confusion between eye and nose, nose and toes, neck and mouth as swiftly and deftly as possible, notwithstanding the coercion of the regulated affinity of languages, notions and phenomena, which is repeatedly emphasized by the lessons of foreign languages. Performative presence of his children resembles the organizational chaos of handwriting on the pages of their notebooks, which create the sheets of the theatrical booklet-notebook, where knotty orthographic, semantic and mathematical mistakes are mercilessly corrected in red, but where the marginalia of smuggled children's remarks are also listed next to numbers and commands like stop, record, play, eject. There is an attempt at suspending suchlike order-issuing when it comes to the impurities of children's involvement with the issue of performative action, the clash of Viktor's, Hana's, Zvonimir's and Katarina's personalities, and of the privacy of Viktor's mum and dad with a suddenly spectacular professionalism of the showman Indoš in a new context: fragile voices, unpredicted parting, accidental collisions of the bodies, everyday clothes, even the sometimes indecisive willingness and unwillingness of participating, de-familiarized and removed from

any exhibitionist intention supporting the resonant presence that does not attempt to coagulate individual components into a perfect whole.

What is thus questioned are our inculturated limits by which we mentally bind both the children in the audience and the children on stage: the edge against which the performance keeps rubbing, almost insidiously closely - with its cacophony, narrowness of the anxiety-ridden playing space, simultaneous solidity of the cage's metal walls and their transparent opening to our eyes, the proximity of the children to the humming of the engine, the drill and the hopping nails, all that aggressive baggage - is the same edge, however, that does not concern us greatly when children need to be sent into life, where it is necessary to quantify and grammaticalize things, time and people until one feels nauseous, and most of all to eagerly correct oneself, before and after short breaks in a Disney-like kitsch.

In contrast to that, this performance lists battered and repeated scenes of a cartoon, assembled from the moves of children's hands, above the space of the transparent bus' lower mould. Also, those lovely non-standardized moves cannot but shape the contents imposed on them, from the aforementioned rat to the professions they need to enumerate in German, to the bar mermaid's song, sung by Katarina, temptingly laid down upon the "proscenium", next to Indoš's chaparrone and Mic the driver. The same goes for toys, those fabricated diminutives which not so much poison, but in fact create the allegedly innocent children's imagination: the insertion of Laing's dialogues with his own son and daughter - revealing Adam's preference for the warplanes to the passenger aircraft, although he warns that bombs must be used "only if absolutely necessary" - sufficiently demonstrates just how much self-deception and deafness one needs to maintain the fiction of children's isolation. That is why the performance makes so much noise, sounds the alarm by reconstructing the chaos in which we are beset, and in which it is difficult to hear music in oneself that makes children, like one of Laing's patients, swallow vinyl records, or understand the reasons that make Nataša confer white scrolls of blank paper upon the quiescent patients.

The trance of the final dancelic anarchy in the bus full of tumbled children's bodies, with the swallowed melody "crazy little thing", with which the embryonal catatonia of Indoš' performative trademark is associated, is therefore far from the soppy invitations to find the child in ourselves: the screaming of the school bus' brakes before a possible traffic accident reveals who is at the wheel, although in the rolling bosom of an equally perilous threat, with equally fervent and justified desire to join other fluttering legs and arms. The end of the first performance that I saw was both somewhat calmer and somewhat more melancholy: the faithful driver was bidding his exhausted farewell to the bus chaparrone, looking forward to a beer with his lads, in a temporary lull, the dusk of the yellow light.

TECHNO-WOYZECK

Ivana Ivković

Performing unit sa **Who is ? Wozyeck** nudi kritičko prepoznavanje realnosti kroz još jednu (re)interpretaciju sada već arhetipskog antijunaka Wozyecksa kao suvremenog pojedinca islenog slobode. Udvojen u izvedbi Damira Klemenica i Jochena Stachmanna, uz Marie Sanje Mitrović, Wozyeck vežbanis pleše samo za nas, zatočen u popularnoj kulturni plesnog podlja ili, točnije, hale u kojoj se odvija masovni cijeplenični rave.

Opisano u **Who is ? Wozyeck** ne treba tražiti u nagosti tijela, fingiranom teliciju ili služiti na nesviješte svakodnevno, ono je najprisutije u tijelu bez identiteta, tijelu koje gubi čak i funkciju fetiša, tijelu koje se više ne može niti smisliti zbog svog neuklapanja u propisani socijalni model. Spol tijela na sceni je dislociran iz fizičke realnosti i transponiran u reprezentaciju roda, dok seksualnost izlazi na vidjelo kao gesta markiranja interseksualnim ili čak asekusualnim tonom. Čak i kostimi Ivane Popović, koje izvođači oblače i preoblače na sceni, služe kao sredstvo uniformiranja ili pak diferenciranja izvođača, ovisno o potrebi trenulka.

Proces kodificiranja tijela korepondira kapitalističkoj tehnici za apstrahiranjem radne snage u masu bez identiteta. Razdoblje razvoja zatvora, tvornica i ludnica je i razdoblje discipliniranja tijela – temodina-mičkog organizma podložnog hijerarhijskim unutarnjim organa i energetskom tijeku prema entropiji, prema smrti. Rast entropije znači rast buke, topline, nesigurnosti, napora izvođača na sceni u vrtlogu teškoće, frustracije, srdžbe i straha potenciranog nezastavljivim ritmom bečnja.

Entropija kao energija koju nije moguće reapsorbirati u industrijski socijalni stroj najveća je prijetnja disciplinarnom poretku. Pjeseenje industrijski kapitalizam nalazi u ženskom tijelu, koje kao reproduktivna mašina garantira povratku stabilnosti i zatvaranje kruga kroz novi početak. No, istovremeno žensko tijelo postaje mjesto buke i vrućine, života ali i smrti. Postmoderni pristup gleda na prostornost kao fluidnu i turbulentnu, prepunih modulacij i optimizacij. Prijelaz s discipliniranog na turbulentno tijelo je i prijelaz ideje organizma koji umire i rasta se u tijelo koje nosi beskonačne mogućnosti samoreprodukcije. Potragu za originalnošću zamjenjuje protok te spomenuta turbulentnost. No to ne ukida disciplinu kao kategoriju. Nove strategije kontrole naporu disciplinarni režim po cijelom društvenom polju bodir-jarovskog svijeta predmeta i potreba, svijeta opće historije. Konsumizam postaje ideologija i komu-nikacijsko sredstvo.

Wozyeck konzurnia. Wozyeck biva konzurnian. Wozyeck konzurnia svoju nepostojeću budućnost. Depersonaliziran asimilacijom u prostor nakon kolapsa granica osobnog identiteta, subjekt više ne razlikuje izvanskoje od unutarnjega, sebe od drugoga. Wozyeck – vojnik, Wozyeck – muž jedne kurve, Wozyeck – vlastiti doppelgänger. Wozyeckova intima okupina je političkom modi i konzumerističkom budžetu. U best par minute koraćni techno remixa, kao što Jon McKenzie piše u *Perform or Else*, fragmentacija postaje identitet, a dezintegracija funkcija integriranja. DJ istovremeno reproducira primarni tekst – smisljeni materijal, i proizvodi jednako važan sekundarni tekst remixa. Suvremena tehnokultura utopjski briše granice produkcije, distribucije i potrošnje, granice tako nagažene u kapitalističkom društvu da rezultiraju teškom proizvodom. No, glazba koja sinkronizira masu plesača u repetitivni pokret je samo ventil frustriranih koji ne utječe na hijerarhijsku strukturu društva.

Wozyeck ne pita, Wozyeck ne čini, nali Wozyeck pleše. Kombinacija intelektualne nule – Wozyeck je siromašan, znači "nemoralan i glup" – i jake, čak obajničke masovne emocije vodi režiranju, na (samoj) u kazališnom smislu, smrti. Bijeda wahwarsa na najlonom pokrivenoj sceni – znoj, sila i maštanje o



- BAUDRILLARD, Jean (1998) *The Consumer Society: Myths and Structures*, Sage Publications, London
- GROSS, Elizabeth A. (2001) *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*, The MIT Press, Cambridge
- MCKENZIE, Jon (2001) *Perform or Die: from discipline to performance*, Routledge, London
- PARIS, Luciana; TERRANOVA, Tolara (2003) "Heat-Death", u *CTHEORY* 23-1/2, <http://www.ctheory.com/>, Concordia University, Montreal



epemi - fantazma je o identitetu izvođača sposobnih ironizirati tekst i kontekst. Epizode Büchnerove drame koje je moguće igrati bilo kojim redoslijedom, ali postoje i svaka za sebe, upravo su idealan materijal za stoevitu rekreaciju dekonstruiranih elemenata u asamblaż koji je samo reaproprijacija za nove konzumente. Simpliranje dovodi u pitanje ideju originalnosti i jedinstvenosti. Rancokapitalistička ideja pojedinca-genija umire. Objekt d'art zamjenjuje se interfeceom, semantičkim i materijalnim potencijalitetom. Sadržaj smo poslani kreirati sami. Publika predstave **Who is ? Woyzeck** jakim je ovištenjem integriteta u prostor izvedbe, ali ostaje u poziciji pasivnog receptora igre koja se odvija pred njom. Nijemi svjedoci nijemih izvođača nijemog Woyzecka. Treba li postaviti pitanje: Tko je Woyzeck?

U teataru bez Dobra i Zla, teataru promiskuiteta, katastrofičnom teataru, Woyzeck ne umire od umiranja, on umire od neumiranja. Büchnerov Woyzeck ubija Marie kraj jezera i morem strahom da drugi vide u njemu ubojicu, u jezeru utapa svoj bijedan život. Woyzeck Performing unita završava sudiškom osudom na smrt. Techno-Woyzeck nema izbora osim onog koji mu je nametnut. Kroz igru ovištenja i potiskivanja, užika i boli, svjedoci smo nesumjerljivosti svjetova literarnog teksta i njegove reprezentacije. No čak ni kroz režirani ironijski pristup izvođača koji, sljedeći prompt digitalnog šaptača na soani - računala, sližu namerama prema publici, ne dolazimo do mogućnosti oduševljenja od zadanog scenarija. Do hiperfiktualne višestručnosti ne dolazi, Woyzeck je biće osuđeno na jednostranost scrolla.

Techno-Woyzeck

Ivana Ivković

Translated from the Croatian by Ivana Ivković



With **Who is ? Woyzeck** Buchner critically identifies reality through one more (re)interpretation of the renowned archetypal anti-hero Woyzeck as a contemporary individual deprived of freedom. Dejected in the performance of Damir Klenarić and Jochen Stechmann, with Sanja Marović as Marie, tonight, caught in the popular culture of the dance floor, or better yet, industrial halls of all-night raves, Woyzeck dances just for us tonight.

We mustn't search for the obscene in **Who is ? Woyzeck** looking at the nudity of the bodies, simulated fellatio or the allusion of today's omnipresent violence; obscenity is most present in a body without identity, a body that has lost even the function of a fetish, a body unable to feel shame of not complying to the prescribed social model. The sex of the body on stage is dislocated from physical reality and transposed into representation of gender, while sexuality surfaces as a gesture marked by an intersexual or even asexual tone. Even the costumes by Ivana Popović: that the performers change to and from on stage serve as a means of uniforming or differentiating the performers, depending on the need of the moment.

The process of body encoding corresponds with the capitalistic aspiration for expulsion of the work force into a mass without identity. The epoch of development of prisons, factories and asylums is also the time of disciplining the body, a thermodynamic organism subject to the hierarchy of internal organs and energy falling towards entropy, towards death. The increase of entropy means an increase in noise, heat, insecurity, the exertion of performers on stage in a whirl of anxiety, frustration, anger and fear enhanced by the unstoppable rhythm of techno.

Entropy as energy that can't be reabsorbed into the industrial social machine is the biggest threat to disciplinary order. Industrial capitalism finds the solution in a female body that - as a reproductive machine - guarantees a return to stability and complements the cycle through a new beginning. At the same time, the female body becomes a point of discord and heat, life, but also death. The postmodern approach perceives spatiality as fluid and turbulent, abandoned to modulation and optimization. The transition from a disciplinary to a turbulent body is a transition of the idea of an organism that dies and is born to a body as a vehicle of infinite possibilities of self-reproduction. The quest for originality is replaced with flux and aforementioned turbulence. But that does not nullify discipline as a category. New control strategies distribute the disciplinary regime throughout the social field of a Baudrillardian world of objects and needs, a world of general hysteria. Consumerism becomes an ideology and a means of communication.

Woyzeck consumes, Woyzeck is consumed. Woyzeck consumes the future he doesn't have. Depersonalized by assimilation into space after a collapse of borders of personal identity, the subject no longer differentiates the outer from the inner, himself from the other. Woyzeck - soldier,

Woyzeck - husband of a whore, Woyzeck - his own doppelgänger, Woyzeck's intimacy is bathed in the politics of power and consumerist desire. In a beat per minute march of a techno remix, as Jon McKenzie writes in *Platform or Else*, fragmentation becomes identity and disintegration a function of integration. The DJ simultaneously reproduces the primary text - recorded material, and produces an equally important secondary text of the remix. Contemporary techno-culture eradicates in a utopian manner the limits of production, distribution and consumption, limits so emphasized in capitalist society, resulting in a fetish of the product. But music that synchronizes a mass of dancers into a repetitive motion is just a vent of the frustrated that doesn't influence the hierarchic structure of society.

Woyzeck doesn't ask, Woyzeck doesn't do, Woyzeck dances. The combination of an intellectual zero - Woyzeck is poor, therefore he is "immoral and stupid" - and a strong, even desperate mass emotion leads to a directed, not (just) in the theatrical sense, death. The misery of warfare on a plastic covered stage - sweat, saliva and a fantasy of semen - is a phantasm of identity of performers capable of an ironic approach to the text and context.

The episodes of Buchner's text which may be played in any order but also exist on their own, are the ideal material for a layered recreation of deconstructed elements into an assemblage that exists as a reappropriation for new consumers. The sampling questions the idea of originality and uniqueness. The early-capitalist idea of the individual-genius dies. *Objet d'art* is replaced with an interface, semantic and material potentiality. We are forced to create the contents ourselves. The audience of **Who is ? Woyzeck** is migrated into the performance space by lighting, but stays in a position of a passive receptor of a play unfolding before their eyes. Silent witnesses of a silent Woyzeck. Do we really need to ask: Who is Woyzeck?

In a theatre devoid of both Good and Evil, a theatre of promiscuity, a catastrophic theatre, Woyzeck does not die from dying, he dies from not dying. Buchner's Woyzeck kills Marie by a lake and, tormented by fear that others would see a murderer in him, he drowns himself, ending his miserable life. Performing unit's Woyzeck ends with a court's conviction to death. Techno-Woyzeck has no choice but that which is imposed upon him. Through a play of awareness and repression, pleasure and pain, we are witnesses of incommensurability of the worlds of literary text and its representation. But, not even through a directed ironic approach of the performers who, following the sign of a digital prompter on stage or a computer, shrug their shoulders at the audience, do we arrive at the possibility of deviation from the designated script. Hypertextual multi-direction doesn't ensue. Woyzeck is a creature condemned to the one-way scroll.

BIBLIOGRAPHY:

BALDILLARD, Jean (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage Publications.

GROSS, Elizabeth A. (2001). *Architecture from the outside: essays on visual and real space*. Cambridge: The MIT Press.

MCKENZIE, Jon (2001). *Platform or Else: from discipline to performance*. London: Routledge.

PARISI, Luciana; TERRANOVA, Tiziana (2000) "Heat-Death", in *THEORY* 23-1-2, Montreal: Concordia University, <http://www.theory.com/>.





UMJETNOST JEDNAKO AKTIVIZAM

Razgovor s Hoomanom
Sharifijem i Kristine Slettevold
/ Impure Company

Razgovarala: Nikola Pristaš
S engleskoga prevela Nikola Pristaš

FRAKCUJA: Je li pod imenom Impure Company riječ o grupi ljudi sa zajedničkim interesima ili prvenstveno o tebi kao autoru, koreografu?

HOOMAN: Ja sam pokrenuo Impure Company prije otprilike dvije godine. U početku se radilo samo o ideji, zapravo o projektu. Naime u Norveškoj je ustaljena praksa financiranja po projektima tako da je bilo logično da ja, kao koreograf, inicijator, skupim suradnike koji su mi bili potrebni da realiziram ono što želim.

F: Zanimaju te presjecišta plesa i teatra i do sada si radio i s izvedbenim i s vizualnim umjetnostima. Što u plesu nalaziš tako specifičnim i što možeš činiti plesom, a ne i teatrom?

H: Nije da mi ne zanimaju teatar i ples u formalnom smislu, ali trenutno mislim da bi bilo previše ograničeno zatvoriti se u jedan tip izražavanja. Možete imati osjećaj za teatar, govorni teatar, i zbog toga neki ljudi svrstavaju moj rad pod teatar, ali isto tako ne mislim da je moj rad teatralan. Mislim da ja samo koristim ono što želim koristiti. Više se bavim vlastitim idejama

negu formom. Ne želim se ispuštati time da ne upotrijebim određenu ideju ili sliku samo zato što ona krši od govorjenog telesa. Ako mi je za izražavanje onog što želim komunicirati potrebno određeno oruđe ja ga jednostavno koristim i ne zabrinjavam se zbog žanrovskih podjela.

Što je specifično plesu? Iskreno, nemam odgovor na to pitanje. Ne znam zašto je ples moj odabir. Razgovarao sam jednom prilikom s Ivom Marterom: ona je rekla da je počela pjevati na sceni i da je unatoč tome još uvijek pozivaju na plesne festivale, samo zato što je koreografkinja. Zašto ne izvedi na koncertima? Da li je to samo zato što ona sebe smatra koreografkinjom i što je kao takva poznata određenom kontekstu? Ja intenzivno razmišljam o plesu... u jednom trenutku ideja plesa postala je jako velikom, ples je prestao za mene biti samo pokret. Moje shvaćanje plesa postalo je puno više od toga, shvaćanje vremena i ideje da vrijeme podrazumijeva puno više od stvaranja izvjesne ili kompozicije. Prostor je odjednom postao nešto što valja koristiti. Sve mi je to postalo jako bitno. Zašto i nastavljam raditi s tim idejama. Na kraju se sve može svesti na jedno pitanje: Kako koristiti vrijeme i tijelo u prostoru?

F: Što smatraš specifičnošću vlastitog koreografskog rada?

H: Teško je reći što me čini specifičnim... Počeo sam raditi na određenim idejama i jednostavno se nastavio njima baviti, razvijati ih. Neki konačna odluka nije pala za određeno polje interesa, međutim problemi koji su se nametali u radu budili su želju da znam više o tome čime se bavim. S vremenom sam čak i suzio polje interesa. Nešto poput traganja za otvorenosti unutar zatvorenog sistema. To me podsjeca na razgovor sa Sergejem o nateženju ili superanju nekih novih načina bavljenja istom problematikom. Jedini put je taj da ustrijem na ograničenju i onda naletim izlaz i s tim radim. Mislim da se to može izvesti vrlo jednostavno - ako stvarno pogledam na svoje radove s odmakom, vidim da pokušavam raditi s materijalom koji nije temeljen na ideji kompozicije, nego na ideji da će nešto uzeti onoliko vremena koliko mu treba. Dakle, radim s pokretom koji ima svoja vlastita vremena. Ako padam na pod, to da traje onoliko koliko traje. Ne radim s idejom prikazivanja stvarnosti, nego nekog što je očito. Ako trčim, svi mogu vidjeti da sam umoran - ne zato što izvodim umor, nego zato što se umaram. Dosta se bavim i pitanjem publike, kako postaviti publiku, kako sebe postaviti spram njih, kako dozvoliti publici da se postavi prema meni.

F: Na posljednjoj izvedbi predstave "as if your death was your longest sneeze ever" u Antwerpenu doživio si dosta snažne reakcije publike... Naime, pojedinci su palili svjetla nakon što biste ih vi ugurali, glasno negodovali i postavljali pitanja: "Što vi hoćete od nas? Što očekujete?", neki su od njih čak i plesali u prostoru stvarajući tako pomalo kaotičnu situaciju... Čini se da tvoja nakana nije bila izvoditi pred publikom, nego s njima. Vjeruješ li da konvencija može zaista biti konstruktivno proptivna?

H: Često se pitam zašto sve mora biti lijepo i ugodno. Neki ljudi zamjeraju na tome kako im pristupa predstavi, ja ne razlikujem da je to kako posebno zanimljivo. I ljudi s kojima radim kažu da imaju problema ne s tim što kažem, nego s načinom na koji prikazujem svoje misli. Što se mene tiče, stvar je vrlo jednostavna - mogu činiti sve što želim. Sve. Mogu biti najgora svirja na svijetu sve dok to činim na lijep način, sve dok to činim pristojno. Onda je sve OK. Mogu sve isjebbati, mogu tražiti da kupiš glavom o pod ili bilo što drugo, sve dok to tražim na lijep način. To se često događa i mislim da je to jako problematično. Svaki put kada zauzmem stav, dolazi do otpora. To znači da ne možemo vidjeti iz onog što nešto jest. Znači da je sve u prezentaciji, da je uvijek riječ o prezentaciji. Ne što prezentiraš, nego kako to prezentiraš. Naravno, to je teško razdvojivo, ali istovremeno trebamo naći takve načine komunikacije jer oni mogu biti jako šarmantni pa nam promakne smisao. Bilo bi glupo reći da ne želim izazvati publiku, naravno da želim. Želim ih staviti u situaciju u kojoj moraju reagirati, zauzeti stav. Kako onda mogu reći: "Ne, ne, želim biti fin, želim da ljudi poslije budu sretni..." Ne znam mogu li usrećiti ljude, ne znam je li to moj posao. Ja ću preuzeti odgovornost za stvari koje činim. I naći ću glasno i jasno da je to ono što pokušavam činiti. I uvijek će biti ljudi koji će reći: "To nije dobro, to ne bi trebalo tako činiti..." Ali ću se onda pitati zašto ja to ne bih mogao činiti: Možda ću se vratiti sebi i pitati što želim učiniti. To je jedina stvar za koju mogu preuzeti odgovornost.

Na posljednjoj izvedbi publika nas je potpuno isključila, nismo imali nikakvu moć, mislim da se publika i sama uplašila. Najzadnja je kad nitko ništa ne kontrolira, potpuno snarhlja... Neki su nas molili i žalili jer je valjda najgora što se može dogoditi u teatru to da izvođači izgube svu kontrolu. S jedne bi strane bilo lijepo imati svaki put takva iskustva nakon predstave, međutim ne znam kako se može preuzeti odgovornost za akciju nekog drugog. Nešto mi je rekao da bih ja, jer sam sve započeo, morao to moći i kontrolirati. Ali kako ja mogu kontrolirati reakcije drugih ljudi? Ja sam onaj koji generira.

Čitao sam Che Guevarin dnevnik i tamo ima nešto što mi se svjedočilo: to da se nikad ne bi opustio na poziciji, nije nikad osjećao ugodu na poziciji, za razliku od Fidela Castra koji je uao poziciju, zadržao je i postao diktator. Što bi se dogodilo kad bih nešto pokrenuo i nisao, pustio, odlio voditi brigu o tome?

Mogu samo reći da puno mislimo kako pristupiti publici ispitujući sebe. Ja sam problem. I onda kreću pitanja. Tako se pripremamo za susret s publikom.



F: "Umjetnost jednako politika." Vidiš li se kao politički aktivist, kako povezuješ umjetnost i politiku?

H: Ozbiljno razmišljam da pripremam naš moto. Možda bi bilo bolje reći "umjetnost jednako aktivizam", biti aktivni, jer to je ono što mislimo.

Ja nikad ne sudjelujem u demonstracijama. Jedem sve što želim. Političan sam na svoj način. Nikad ne odustajem od rasprave. Politički dio mene isplivavanje je mog vlastitog bića. Kako se sučeliti s drugima u procesu rada, kako se prilagoditi? Čega sam dio? Što drugi žele? Mogu li potaknuti ljude da nešto učine? Trebam li?

Nikad vrlo banalno govorim o stvarima, ne mislim da sam odmetnik, više djetinjast. Ljudi imaju problem s tom banalnošću, ali po meni je to više problem slobode da iznesem svoje mišljenje jasno i glasno. Zašto ne možemo dovesti u pitanje zakon, autoritet? Nikad se ne bi ništa promijenilo da ljudi to nisu činili.

F: Kristine, što tebe zanima u radu s Hoomanom?

KRISTINE: Puno smo o tome mislili... Njegov mi rad nekako odgovara, sviđa mi se kako sebe uvijek tjera u jednom smjeru, cijanim njegovu ustrajnost. Kad ima neku ideju, stvaramo na njoj izdista i čini da ljudi idu s njim, misle s njim. Spadam se da je čak i dok smo zajedno bili u školi, govorio o nekim temama koje su mi bile inspirativne. Kad je počeo raditi na duetu "Then such silence since the cries were last heard" nisam bila dio projekta, ali nekako sam htjela na tome raditi i radila sam. Dok radi, ne postavlja nam granice, slobodni smo ekvipamentirati u svakom smjeru koji želimo. Stoga se zaista osjećam kao važan dio procesa, stvaranja. To je poput igre loptom, on je baci meni, ja je vratim, opet on meni...

F: Izvedba u Hoomanovim komadima traži od izvođača, plesača, da preuzmu odgovornost za sve što čine pred publikom, izloženi su na specifičan način i to traži umjetnički, osobni pristup...

K: Moji motivi nisu njegovi. Dapače, u procesu zajedno konfrontiramo teme. Ja preuzimam probleme koje on iznese, oni postaju moji, budu moji. U jednoj sceni u "as if your death was your longest sneeze ever" erimam publiku. Nisam bila sigurna mogu li to napraviti, usmjeriti kameru ljudima u lice. Osjećala sam se neugodno, mislila da nisam prava osoba za to. Nakon rasprave Hooman je rekao da sam možda upravo ja prava osoba za to jer nisam osjećala da se postavljam iznad publike.

F: Često su vas stavljali u program s koreografima mlađe generacije poput Philipa Gemachera, Matta Kangroa, Tina Seghala. Kako se vidite u tom kontekstu?

H: Definitivno ako nas postoji sistem, ali ja pokušavam reći u tome osobnu stvar. Volim razgovoriti s ljudima, izmjenjivati mišljenja. Ali nikad ne gledam na sebe kao mladog ili novog. Ne mogu dopustiti da se to uplete u moj rad. Nema mi vremena čekati da me pozovu. Nikad se pitam tko koga stvara u otklopi priči.

Ako je rad dovoljno zanimljiv, podijelit će gledatelje. Mreža ne pruža garancije. Mogu biti prezentiran na jednom festivalu, ali to ne znači da ću automatski ići na deset drugih. Ušao sam u cijelu priču s kazališnim programatorima i znam o tome i dobre i loše stvari. Dobro je to da će neki radovi biti prezentirani, a loše je da puno dobrih radova neće proći. Vlo je lako ući u tu igru. Na primjer: Hooman, ti si putovao, jesli li vidio nešto zanimljivo? Koga? Onda mislim, ako budem loše govorio o nekoj predstavi, možda je nikad ti ljudi neće predstaviti. I onda iznenada više ne mogu slobodno ni govoriti.

Ali ima i vrlo zanimljivih ljudi koji rade programe. Oni su posebna vrsta publika, ponekad pogledaju i 300 predstava godišnje. Imaju vrlo, vrlo izužšteno oko, mogu imati vrlo posebnu točku gledanja... I cijerim razgovor s njima.

F: Da li se s publikom sučeljavate kao grupa ili kao individualci?

H: To ovisi o publici. Ono što zbija volim u načinu na koji pristupamo publici u zadnjoj predstavi jest njegovu neizbježnost. Volim kad se ljudi pitaju: "Što se tu događa? Što oni to čine?" Ako to možemo postići, onda će ispitati sve što poslije budemo činili. Zato izbjegavam dizajnerske predstave, usavršavati ih. Ako napravim savršenu predstavu, neću doći do gotovinu za kojim težim, moja slabost neće izći na vidjelo. Stoga u knjižici kažemo da je sve propaganda, da od vas tražimo da budete kritični prema svemu. Mi želimo stati i zaštititi naš rad, bez obzira na to što se događalo. I to je propaganda. Vjerujem da je važno govoriti o toj ideji propagande.

F: Kakva je vaša pozicija u Norveškoj? Imate li tamo kontekst, zajednicu kojoj osjećate da pripadate? Osjećate li dijalog s tom scenom?

H: To je zapravo veliko polje, ali do kojim mi pripadamo nije tako velik. Održavamo kontakte s Bak Truppen, Zero Visibility... Njih stvaramo cijanim. Postoje i ljudi koje cijanim kao umjetnike bez obzira na neke njihove radove. I oni koji me ne zanimaju.

F: Da li osjećate vezu s Iranom?

H: Ne previše. Bilo bi lijepo otići tamo i vidjeti što se događa. Razmišljam o solu s perzijskim glazbenicima. Ideja etniciteta jako je lijepa... vidjet ćemo.



Art Equals Activism

An interview with Hooman Sharifi and his associate, dancer Kristine Slettevold

Interviewer: Nikolina Bujas Pristaš



FRACKJA: It seems to me that the whole idea of Impure Company in fact revolves around one author figure - Hooman Sharifi.

HOGMAN: I started Impure Company two and a half years ago. In the beginning the company was just an idea, a project. Since in Norway we get financed from project to project I, as a choreographer and initiator, connected to the people who were needed to do the project. And that's it.

F: You have interest in the "cross-work" of dance and theatre, and until now you have worked with performing as well as visual art. What do you find so specific about dance, since it still is the dominant layer in your performances, what can you do with dance and not with theatre?

H: It is not that I'm not interested in the theatre or dance in the sense of form but I think that to close myself in one type of expression would be too narrow-minded at the moment. Maybe I have a sense for theatre, the spoken theatre and that's why some people say my work fits better within the theatre context but I don't think that my work is so theatrical either. I think I just use what I want to use. I'm concerned with my ideas not my form. I don't want to feel constrained in a way that I do not use some idea or image because it has its base in the spoken theatre. If I think that for communicating what I want to communicate I have to use these tools, then I just use these tools, instead of bothering with the genres.

What is in dance itself? This I don't have any answer to, honestly. I don't know why do I choose dance. Once I had a discussion with Vera Montero and she said that she started to sing on stage and still she gets invited to the dance festivals just because she's a choreographer. Why doesn't she play at the concerts then? Is it just because she calls herself a choreographer and she's known in that way...I mean I have thought a lot about dance... at one point the idea of dance became so big, dance stopped being just the movement alone. My understanding of dance became so much more, like the understanding of time or the idea that time means much more than making rhythms or composition. Suddenly the space became something that has to be used. It all became very important to me. That's why I continue working with these things. In the end it boils down to this question again: "How do I use time and body in space?"

F: What do you find specific about your choreographic work?

H: It is very difficult to say what makes me special...At one point I started to work with something and I just continued with it, developed it. Not that I said that that was it, but I wanted to find out more about this thing I was dealing with and in time I even narrowed my field of interest. Something like trying to find the openness in the closeness. This reminds me of a talk which I had with Sergej Pristaš about finding ways or suggesting some new ways of dealing with the same thing. So maybe the only way I could find a way

to do things was to stick to the restriction and then find a way to get out of it or work with it. I think it can be done very simply because if I really look at my work from a distance I see that I'm trying to work with the material not based on the idea of a composition but on the idea that something will take the time it needs to take. So, I work with the movement that has it's own timing. If I fall to the floor it will take the time it takes. I cannot say: "Now, I can fall faster to the floor", the action is there and it will take the time that it takes. I do not work with the idea of presenting reality, but something that is obvious. If I'm running everybody can see that I'm tired not because I perform tiredness but because I am becoming tired. I also deal a lot with the question of the audience; how to position the audience, how to position yourself towards them, how to allow the audience to position themselves towards you.

F: During the last performance of your new piece "as if your death was your longest sneeze ever" you had some strong reactions from the audience...people were switching the lights on when they were supposed to be off, expressing their displeasure out loud, shouting out questions like: "What do you want from us? What do you expect us to do?", some of them even danced in the performing space creating a slightly chaotic situation... It seems that your intention was not to perform for the audience but with them, in a way. Do you believe that the convention can really be constructively questioned?

H: Well, I ask myself why should everything be nice and comfortable. Some people resent the ways we approach them in the performance. I don't find the how so interesting. Also, people that I work with say that they have a problem not with what I say but the way I present my thoughts. As far as I'm concerned, the matter is very simple, I can do whatever I want. Whatever I can be the meanest bastard in the world as long as I do it nicely, as long as I do it politely. Then everything is ok. I can fuck up the whole thing. I can ask you to bang your head on the floor or whatever, as long as I ask it nicely. This comes up a lot and I really find it very problematic. It is always the moment I position myself that the resistance comes. It means that we cannot see behind what it is. Then it is all about presentation, always about presentation. Not what you present but how you present it. Of course, it's hardly dividable but at the same time we have to overpass that, because that way of communicating can be so charming and you really miss the whole point.

It would be stupid to say that I don't want to push the audience, of course I do. I want to put them in a situation where they have to react, they have to take a stand. So, how can I say that: xhio, no, I wanted to be nice, I want people to be happy afterwards...? I don't know if I can make people happy. I will take responsibility for the things I do. And I will say it open and clear that that is what I'm trying to do. And there will be

people, as always, who will say: "This is not good, you should not do that in this way..." But then I'll ask myself: "Why can't I do this?..." Eventually I will go back to myself and ask what I want to do. This is the only thing I can take the responsibility for.

At that last performance, the audience totally shut us out, we didn't have any power, that's why I think the audience were scared themselves. It is the scariest of things when nobody controls anything, total anarchy... Somebody probably even felt sorry for us because maybe the worst thing that can happen in theatre is that the performers haven't got any control any more. In one way it could be very nice to have it every time like that but I don't know how can you take responsibility for somebody else's action. Somebody said to me that since I started the whole thing I should be able to control it. But how can I control the reactions of other people? I'm the one who's generating.

I read Che Guevara's diary and there's one thing I liked about his behaviour; that he would never relax in a position, he was never comfortable in his position, unlike Fidel Castro, who took the position, kept it, became a dictator. So, what would happen if I started something and then vanished, let it go, refuse to take charge any more.

What I can tell you is that we think a lot about how to approach the audience by questioning ourselves. I am the problem. And then the questions start. In this way we prepare to meet our audience.

F: "Art equals politics." Do you see yourself as a political activist, how do you relate art and politics?

H: I am seriously thinking about re-writing our motto. Maybe it would be better to say "art equals activism", being active, because that's what we mean.

I never take part in demonstrations. I eat whatever I want to eat, I am political in the way I am. I never give up on a discussion. The political part for me is the questioning of one's own being. How to face others in the process of work, how to adjust? What am I a part of? What do others want? Can I push people to do something? Should I?

Sometimes I have a very banal way of talking about things, I do not see myself as rebellious, more like childish. People have a problem with this banality, but for me it's more a problem of having the freedom to state my opinion loud and clear. Why can't we question the law, the authority? Nothing would ever change if people had not done that.

F: Kristine, what are your interests in working with Hooman?

CHRISTINE: I've been thinking a lot about that... In a way his process of creation suits me. I like the way he always pushes himself to go in one direction, I respect his persistence. When he has

an idea he really goes for it and he finds a way to make other people go with him, think with him. Even when we were in school together I remember him talking on different subjects which I always found inspiring. When he started to work on a duet, "Then such silence since the cries were last heard", I wasn't a part of the project, but somehow I wanted to work with him on it. So, I did. When working, he doesn't put limits on you, you are free to experiment in whichever direction you want, therefore I sincerely feel as an important part of the process, of creation. It's like playing with a ball, he throws it towards me then I throw it back and then he throws it back at me...

F: Performing in Hooman's pieces demands from the performers / dancers to take responsibility for everything they do before the audience, they are exposed in a specific way and that asks for a clear artistic, personal attitude...

C: Well, my motives are not his. However, during the process we confront the issues together. I adopt those problems, they become mine, they are mine. In one scene in "as if your death was your longest sneeze ever" I am filming the audience, I wasn't sure if I could do that, to put the camera into people's faces. I felt uncomfortable and thought maybe I'm not the right person to do it. After a discussion Hooman said that maybe I am the right person to do it because I did not feel that I'm putting myself above the audience.

F: Quite often you are being programmed with some of the choreographers of the younger generation like Philip Gemacher, Matt Kangro, Tino Segal. How do you relate to that artistic context?

H: There is definitely a system around us but I'm trying to find a personal thing in it. I like to discuss with people, exchange opinions. But I never look at myself as a young, new... whatever. I can't allow this to meddle with my work. I do not have the time to wait to be called. I sometimes wonder who is making who in the whole story.

If the work is interesting enough it will divide the viewers. The network does not provide guarantees, I can be presented at one festival but that does not mean that I will automatically go to the dozen of others. I came into this thing with the programmers and I know the good and the bad thing about it. The good thing is that some works will be presented and the bad thing that a lot of nice work will never have the chance to come through. It is very easy to get into this game. For example: "Hooman, you have been travelling, have you seen anything interesting? Who?" And then I think if I talk bad about this performance maybe it will never be presented by those people. And then suddenly I can not even talk freely anymore.

And there are some really interesting people that are doing the programming. They are a special kind of audience since sometimes they see 300 performances in one year, they have a very, very trained eye so they can have a very special point of view, and I appreciate discussing with them.

F: Do you confront the audience as a group or as individuals?

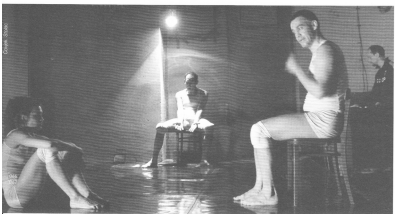
H: That depends on them. What I really like about the way we approach the audience in this last piece is the un-cleanliness of it. I like when people ask themselves: "What is going on here? What are they doing?" If we can achieve this then everything we do after will be questioned by them. That's why I avoid designing the performance, making it perfect. If I make the performance perfect then I don't get the nakedness that I'm after, my weaknesses do not come through. This is why we say in the booklet that everything is propaganda, that we ask you to be critical towards everything. We want to stand and protect our work, no matter what happens. And this is a propaganda. I believe it is important to talk about this idea of propaganda.

F: How do you fit in the context of Norwegian dance scene? Do you have a context there, a community you feel you belong to? Do you feel in dialogue with that scene?

H: It is actually a big field but the one we are part of is actually not so big. I have contact with the BAK Truppen, Zero Visibility... Those are the people that I really respect. Then there are people I respect as artists irrespectively of their particular works. And there are those that I really do not care about.

F: Do you feel in any way connected to Iran?

H: Not so much, actually. It would be nice to go there and see what happens. I am thinking about making a solo with Persian musicians. The idea of ethnicity is very nice, so we'll see.



RAZGOVOR S BADco.

Nikolina Bujas Pristaš
Ivana Sajko
Pravdan Devlahović
Tomislav Medak
Goran Sergej Pristaš

Razgovarač: Oliver Frijić

Fotografije: Ratko Mavri (Čovek, Stolica), Art (Doktor
medak), Igor Kripan (Rebra kao 2009 i 2009)

FRANKIJA: U BADco. postoji nešto što ću označiti, posuđujući Medakovu sintagmu, "čvrstom jezgrom" (Devlahović, Bujas-Pristaš, Medak, Sajko, Pristaš). Predstavlja li u knaštvnom smislu "čvrsta jezgra" balast ili prednost, budući da je njezina "čvrstoća" primarno produkt razvijene i specifične komunikacije? Što ovaj oblik komunikacije donosi u odnosu na ljude koji fluktuiraju kroz grupu?

SAJKO: Ja mislim da je bitna karakteristika onog što Tom naziva "čvrsta jezgra" ta da to ne znači da smo mi istomišljenici. Mislim da je to upravo kvaliteta BADco.-a. Često nas, evo baš u jednoj od zadnjih kritika koje su se ticala *Rebra*, nazivaju "obitelji" s nekim pavorativnim prizvukom. Mi nismo obitelj u smislu da razmišljamo isto o stvarima koje krećemo raditi. Mislim da se upravo u svakoj našoj predstavi vidi različitost pristupa svih autora koji su u njoj sudjelovali i koji se, dapače, iz predstave u predstavu mijenjaju. Čvrsta bi jezgra možda bila okvirka koja je osnovala samu grupu - no mislim da opstanak BADco. ne ovisi ni o kakvoj "čvrstini", već upravo o porzornosti grupe, sposobnosti da prima i ispušta. Raznolikost autorskih pozicija ne predstavlja balast, nego nas konstantno održava u nekom napetom dijalogu u kojem jedni druge dovodimo u pitanje. Sa svakim novim projektom prijašnji stavovi ne ostaju zemzanuti, već se pokušavamo na neki način otjecati i razračunati s onim što smo napravili prije.

PRISTAŠ: Pitanje čvrste jezgre zapravo je nešto što se stalno pojavljivalo kao nužnost. To što trgljeda da postoji čvrsta jezgra jest zbog toga što određeni broj autora potpisuje određene predstave, poziva na određene projekte ili se ponavlja u određenim projektima. Koliko god bila meka, i u tome je Ivana u pravu, ona je stalno pokušavala, barem na neki način, preispitati koliko mi možemo različito funkcionirati unutar istog sustava. Meni se čini da da se sada to pitanje čvrste jezgre, koja je dosad bila više komunikacijska moneta preobitila u neki drugi oblik očišćenja BADco.-a. S nizom predstava koje smo napravili, s jednim nizom projekata koji su dosta različiti, možemo nekako postaviti svoju poziciju spram tržišta umjetnosti. Pri tome ne mislim isključivo na tržište koje se odnosi na prodaju i igranje predstava, nego i na tržište ideja, s obzirom na to da smo već sad u nekim krugovima u kojima se na neki način postavila pitanje: "A što, zapravo, jest umjetnost BADco.-a?" S obzirom na to da smo se odlučili potpisati kao BADco., kao grupa, mislim da ćemo uskoro morati pozicionirati i neku svoju ideju spram cjelokupnosti kazališne scene i umjetnosti danas. Na mislim pritom na Hrvatsku, nego općenito.

MEDAK: Razgovor o čvrstoj jezgri čini mi se bitnijim u dva aspekta koja nisu pitanje osobne vezanosti. Prvi je aspekt da to govori o limitaciji umjetstava. Dakle, o pozitivnoj upućenosti jednih na druge da bi se radilo u modusu koji je zajednički ili zajednički barem prema motivu. Drugi aspekt, koji mi se čini možda još bitnijim, jest da ta čvrsta jezgra onđ u svojem proizvodnom obliku ima jedan normirajući ili normativirajući učinak po sam proizvod rada, predstavu, izvedbu.

F: Jedan je od dominantnih pokušaja involviranje u grupu dramskih glumaca (Lučeva, Bobanice, Rakola, Mikića, Perića). Lada Čalo Feldman taj pokušaj označava kao metateatnsko

referiranje na neposredno dani i pedagoško-krotiteljski kontekst. Kakvi se semantički izrazi proizvode jukstapoziranjem dramskih glumaca s jedne strane, članova grupe s druge i Indola kao primjera koji je uspio izbjeći, ali i dodatno naglasiti navedeni pedagoško-krotiteljski kontekst?

PRISTAŠ: Možda je bolje da o tome govore sami izvođači. Ja ću probati samo nakužiti da je to što je Lada rekla bilo vezano uz *Ispovijedi*. U njima mi jasno imaš jedan drugi oblik pokušaja odnošenja u tom momentu na sceni unutar jedne ansambl predstave u ITD-u. Ona se izrodila u to da su glumci postali na neki način referencija ili su, gotovo na neki metaforički način, funkcionalni kao hrvatski glumitelji, o čemu je i predstava velikim dijelom bila. U projektu *Rebra* mi smo stvarno htjeli uključiti dramske izvođače koji su trebali na neki način unijeti jedan drugi tip virusa u samu grupu, s obzirom na to da smo u tom momentu radili dramski tekst. Dakle, pokušati se na neki način iskupati u jednom takvom tipu suradnje tamo gdje smo mi primarno zapravo opet razmišljali o nekom problemu koji nas zanima, a ta faktičnost da glumci izvedu dramski tekst mogla nam je ponuditi nešto drugo. Dogodio se da su glumci u negativnom smislu profunkcionalni kao hrvatski glumitelji pa je predstava, naravno, ostala bez te reference.

FRANKUJA: *BADCo*, osim tematskog bavljenja represivnim mehanizmima u kazalištu potvrdila i njihovo javljanje i postojanje (dominaciju?) u vlastitoj kazališnoj egzistenciji i to kao formativni princip. Je li moguće/potrebno razriješenje represivnog mehanizma kao generičkog i oblikovnog u procesu nastanka/izvođenja predstave?

SAJKO: Mislim da je jedan od načina na koji smo se otaknuli od uobičajene kazališne institucionalizacije - koja se dijelom osvrnula i kroz hijerarhiju - činjenica da nismo htjeli prenijeti represivni sistem proizvodnje materijala u našu grupu. To se prije svega očitovalo u procesima rada na predstavu: od pripremnih razgovora, improvizacija u dvoranu, otvaranja referencama i zajedničkim diskusijama. *BADCo*, zasigurno nije priuzeo institucionalne kazališne strategije generiranja materijala. U krajnjem kraju to nam i dopušta ustroj grupe koji je, naravno, mnogo fleksibilniji nego ustroj rada u kazališnoj luci. Ponekad mi se čini da su naše probe najčešće traženje konsenzusa. Nakon što je materijal napravljen, svi su jednako odgovorni za njega.

PRISTAŠ: Mi smo se na neki način pokušali - osim te prve predstave *Ispovijedi*, koja je tematizirala paralelnost između represivnih modela teatra i nekih drugih represivnih oblika ili disciplinirajućih modela - u kasnijim predstavama konfrontirati s druga dva oblika ili druga dva generička modela represije. Jedan je tekstualni fundamentalizam, a drugi je kapitalistička podjela rada koja ostavlja svoj odraz i u teatru. To nije samo pitanje uvjeta u kojima se radi. Meni je puno problematičnije što se ta podjela ponovno javlja u recepciji. Na mislim samo na našu predstavu, nego na to da ona dominira recepcijom. S jedne strane imate činjenicu da bez obzira na to što vi napravili u prostoru, predstava se čita isključivo kroz optiku onoga što je tekstualno izrečeno. Nema vjere u realitet predstave. Netko tko predstavu doživljava u procesu kritičke reprodukcije komunicira samo s izrečenim. S druge strane imate to da vas takva vrsta podjele stalno prijelazi na te pozicije. Pa čak i kad smo Tom ili ja na sceni kao izvođači, opet smo upali u tu podjelu rada u kojoj smo promatrani samo kao izvođači. Komentar koji upućuju na to da sam ja koncentriran, fokusiran, manji zapravo ništa ne govore o tome što sam napravio samim tim činom što sam kao dramaturg odlučio biti i izvođač. Mislim da je slično i Tomu, a pogotovo Pravdenu i Nikolinu, koji su onda tom svojom pozicijom izvođača i markirani kao neka vrsta poslužitelja teatra. Što se represije u *Rebru* tiče, mene je zanimala represija kazališnog modela proizvodnje - kreativna/represivna činjenica da izgovaram tekst koji nije moj i činjenica da se isti model nalazi u elementarnoj fizičkoj izvedbi, kao što je to slučaj u sceni "Vlamos a la playa" - pokret koji nije moj.

BUJAS-PRISTAŠ: Represivni moment činjenica je svakog, a ne samo našeg stvaralačkog procesa, on je za mene kasadni moment, nešto što potiče dinamiku mišljenja. Čini mi se, s druge strane, da je razrješavanje različitih nabora represije poželjno, da ne kažem nužno da bi se bilo produktivnije. Ukoliko ne postoji volja za traženjem rješenja, cijela stvar postaje destruktivna po one koji sudjeluju u procesu. Rebro je rezultat grupnog truda, pokušaj da mislimo zajedno, da se čujemo i vidimo, a ne samo pokušaj subjelovanja različitih autorskih mišljenja.

DEVILANOVIĆ: Mislim da je problem recepcija naših predstava, to što su ljudi navikli gledati i tražiti onogonog koji/koja je to izmislila/la. Onda mi kažemo da nitko to nije izmislila, da je predstava produkt grupe. "Dobro, vi to radite kao grupa, ali netko je to morao izmisliti", i uporno upiru prstom "Jovica". Sada je to nekom inercijom Sergej, jer je on režirao *Ispovijedi*, ali odgovornost se može ravnopravno djeliti, to je pitanje izbora. Zašto ljudi i dalje upiru prstom govoreći "ovaj je režiser" ili "ovaj je izvođač"? treba pitati njih. To nije način rada kojim mi stvaramo predstave. Mislim da je to stvar inercije onih koji gledaju naše predstave. Oni to rade po inerciji. Sergej nije režirao ovu predstavu. Svi smo "krivi".

MEDAK: Čini mi se da je pitanje odnosa prema dominirajućem načinu kazališnog shvaćanja, vezano uz to da rad na predstavama *BADCo*, a - što kontingentno, što velikim dijelom i nekontingentno - mobilizira druge aspekte djelovanja u i prema kazališnom pogonu. Oni koji bi možda u drugim sredinama spadali u etablirane oblike kazališnog djelovanja, a nisu neposredno dio rada na predstavu. Naravno, ne radi se ni o kakvom dezavuirajućem proziranju onoga što činimo. Mislim da postoji neka- lva među pojedino mobiliziranih subjekata u našem radu, koji nisu *BADCo*, nego ređimo Frakciju,

Akcija, frakcije, ali i drugih ne strogo kazališnih forma. I više autora osvrta ispravno detektira taj element što uklopljenosti ili mobiliziranosti za određen vid kazališnog djelovanja i promišljanja koji odudara od dominantne naše sredine.

F: Postoji li recepcijski diktat BADCoo-a? Pitanje postavljam povodom predstave Čovjek. Stolic. Odbjeg deklarativnog odustajanja od tematskog punjenja.

PRISTAŠ: Ne bih rekao da je predstava *Čovjek. Stolic* deklarativno odustajanje od tematskog punjenja. Ona vrlo jasno tematizira performans *Čovjek. Stolic*. Pitanje je samo na koji da se plan prebaci tematizacija. Zanimljivo u tome jest odustajanje od nekog izvanjskog punjenja, da ne postoji ta nužna uzročna veza u nečemu što prethodi izvan same predstave. Mi smo i htjeli uključiti Indolša s njegovim performansom *Čovjek. Stolic* u samu predstavu upravo zbog toga da, ako i postoji neko izvanjsko punjenje, to je onda punjenje koje je on unio u svoj performans kada ga je sam radio. No, nama je tu važnija Indolševa viletističko punjenje. U tom smislu ja vidim i druge predstave. Mislim da čak i *Diderot*, koji je uzao kao vrlo jasan predložak jednu strukturu moguće drame, nije obrađivan esencijalističkim pristupom u tom smislu da smo mi uprizorivali ono što je *Diderot* vidio kao idealni model filozofske drame.

SAJKO: Mislim da je to što nazivaš deklarativno odustajanje od tematskog punjenja nastalo kao posljedica diskusija, jer mislim da nikada nismo izabrali s takvim izjavama jer su potpuno suvišne. "Tematsko punjenje", "Strah od značenja", sve su to opaske o kojima je meni već dosadno raspravljati. Kod *Čovjeka. Stolica* situacija je bila vrlo jasna, a radi da ta ili neka druga naša predstava izbjegava tzv. tematsko punjenje samo je konstrukt koji plaši publiku, a sam po sebi nema nikakvo značenje. *Čovjek. Stolic* je u svakoj svojoj sceni imao razlog i objašnjenje zašto ta scena postoji, te uz to i obilan kontekstualni oblog za koji je svaki kritičar mogao ili morao znati bez obzira na našu predstavu. Raznolikost Indolševih prva samostalna performansa, dijelom njegova rada, u svoj punoj referenci koje imaš jedan pokret i umjetnički svjetonazor posjeduje, s Pravidnom i Nikolom na sceni te načinom kako se ta punoća izlazi u njihovim tijelima, samo su početni orijentiri za gledanje te predstave. Ima ih još nekoliko, no za koji god da se uhvatite, predstava će se otvoriti u jasnosti. S druge strane, svaka umjetnost pati od nepovjerenja prema autoru. Ono što autor namjerava reći, ono što njegov rad kazuje, nikada nije dovoljno jer gledatelj ili kritičar mora nahraniti i vlastita očekivanja.

PRISTAŠ: Taj problem nastaje kad se predstava propisuje. Mislim da ono što mi diktiramo nije i ono što komuniciramo.

MEDIAK: Kad se spomene tematsko pražnjenje, pa onda i čitav kompleks tematike, to indicira sljedeće: to da je rad apstrakcija, ili neka vrste estetske formalizacije, u kazalištu, a koji je refleksija kazališne prakse iznutra, zapravo teško čitljiv i da možemo zaključiti da se radi o svojevrsnom otporu ili da se očituje svojevrsan otpor prema apstrakciji ili teoriji.

PRISTAŠ: Pogledajmo slučaj predstave *Solo Me* koju su radili Pravidan i Nikola. Ona je bila najjasnija od svih predstava koje smo napravili i gotovo čak uniformno ščitana, iako se o toj predstavi onda, kada je postojalo najviše razumijevanja, najmanje pisalo.

MEDIAK: Čini mi se da je taj jasan ključ ponuđen u uvjetima kazališnog djelovanja možda pogodiji ključ za čitanje - recimo predstave *Solo me* - nego tematski ključ, često puta, barem u korpusu kritičarskih osvrta koje imamo o *Solo me*, bio izostavljen.

SAJKO: Diktat recepcije postoji, ali ne s naše strane, nego sa strane onih koji ščitavaju naše predstave. Drago mi je što je spomenut *Solo me* jer je *Solo me* već naslovom, a nadaleko i od strane Pravidana i Nikole daje vrlo jasne smjernice, doslovno ključeve s kojih bi se pozicija njihove koreografije trebale ili barem mogle razumjeti. Pravidan piše dnevnik svake izvedbe koji se kasnije čita i potpuno izlaze intimitet svog koreografskog materijala publici, dok Niko odabire jednog gledatelja kojem objašnjava kako je nastala njena koreografija i što "zapravo radi".

BLIJAS-PRISTAŠ: Ja ne mislim da postoji kasnije čitanje, zagonetka koju gledatelj mora razriješiti da bismo "našao" razmišljanje. Ako se radi samo o tome, onda se osjećam... poniženo. Čini mi se da naš problem nije recepcija publike, već recepcija kritike koja sada već uvjetbano gleda i piše o našim predstavama. Problem nastaje onog momenta kada se množina iskustava mora svesti na linearnost teksta (što je model kritike), kada se cijela stvar pretvori u natjecanje u inteligenciju. Moje dosljednije iskustvo na sceni, pred živim ljudima koji me gledaju i slušaju, upućuje na to da shvatim da zapravo ne znam, i nikada to ne mogu točno znati, šta se događa u trenutku. Opet ću citirati Sloterdijka: "Ništa nije javnije od onog što je meni najvidljivije." Mi, naravno (ili po konvenciji) dajemo javnosti dio svojeg mišljenja (u katalozima, intervjuima...) no sve se više pitam je li to uopće potrebno.

F: BADCoo, iziđite na izvedbenom činu kao bispektakulom procesu. Kakve su izvedbene reperkusije ovakve pozicije? S kakvim se recepcijskim "problemima" se izvođači susreću u ovako postavljenoj odnosu?

PRISTAŠ: Tu je opet *Solo me* najbolji primjer. To je predstava koja je s jedne strane izložena gledanju, a s druge strane gleda i publiku. Ako teatar biva s jedne strane gledan, jedina šansa teataru da ne postane samo medijem jeste to da on sam stječe neko iskustvo, da on biva aficiran samim gledanjem. Mislim da izvođači o tom svom iskustvu mogu bolje govoriti, nego što bih ja spekulirao.



DEVLAHOVIĆ: Ja bih se nadovezao na ovo što je Nikolina rekla. Kad sam nešto nudila i radila na tome, ne možda previše operirati s tim izvan. Često se kao problem javlja sljedeće: koliko je to što nudim iz moje pozicije jednako onome koje sam to posludo, tko to čita, odnosno, koliko se to dvoje može poklopiti. U predstavi *Solo me* i publika na neki način postaje dio predstave, i ona je gledača kao što smo gledali Nikolina i ja od njih... Ali postoji tu i jedno drugo pitanje. Zašto ljudi uvijek traže više od onoga što vide. Možda zato jer ne vide dobro. Šalim se, ali to me pitanje uvijek iznova muči.

BUJAS-PRISTAŠ: Ne bih mogla općenito govoriti o reakcijama publike na naše pokušaje da ih pomalo uključimo kao bitnu stavku naše izvedbe jer su one vrlo različite. Ljudi reagiraju osobno i ako nisu opterećeni time da se od njih nešto ciljno očekuje, iskustvo može biti vrlo zanimljivo za obje strane. U *Solo me* ih nekoliko naših ulazaka u prostor njihove sigurnosti (moj izdavan fizički kontakt s pojedincima iz publike, Pravidan dnevnik izvedbe) u određenoj mjeri su i izraz želje da im se približimo, da sve skupa ne prođe kao da su odgledali film u kinu, da budu tih sat vremena prisutni na način koji još možda nisu iskusi. Pa i mene je strah, i meni bude neugodno, mogu se zabavljati ili biti ozbiljno dovedena u pitanje, sve je to dio iskustva koje sam sama inicirala jer mi je potrebno.

DEVLAHOVIĆ: Ja pišem dnevnik u *Solo me* i na neki način publika postane dio predstave kroz to što je pišem. Gledam njih, oni uđu u tu teku i kasnije Nikolina to čita slučajnom odabraniku(c). Pišem ono što mi padne na pamet u trenutku dok ih gledam. Nikad ne znam što će to biti. Bez takve i te publike, ne bi bio takav i taj tekst. Predstava i tekst stvaraju se i nastaju njima pred očima. No nisam siguran koliko ljudi žele sudjelovati u tom činu. Oni sami grade zid. Uglavnom žele biti vođeni. Naravno, postoje iznimke, ali to su iznimke. Ako to probam usporediti s nekom drugom umjetnošću, bilo bi to kao da u kazalištu još uvijek traže figurativno slikarstvo. Dok u slikarstvu netko napravi instalaciju i to je to, u kazalištu "daj ti meni sliku mrtve prirode". Ajde, možda i pejzaž...

PRISTAŠ: Govoriti li očekivati da publika vidi samo ono što je na sceni, bilo bi malo neprirodno jer bi to vodilo novom obliku fundamentalizma u recepciji. Ne možemo dovesti do toga da očekujemo da publika shvati to što vidi shvata samo kao to i kao ništa drugo. Ako Pravidan piše dnevnik, ako Nikolina ima neko iskustvo u dodiru s publikom, to se upleće kao nešto drugo što donosi slag kojim to nije više samo to. Nije samo to da je Nikolina pristupila publici, nije samo to da Pravidan nešto piše, nego se sada to iskustvo upleće kao nešto što proširuje polje toga što bi to moglo biti. S druge strane, to je svjesno potkopavanje tih okvira unutar kojih putujemo mogućnost da se predstava iscrpi.

F: U jednom intervjuu prije godinu dana, povodom određenih kritičarskih nedoumica u pogledu Diderotovog nečaka, Sergej je najavio projekt na kojem trenutno radi BADco. i koji kao svoje polazište ima tekst Ivane Sajko *Rebro kao zeleni zidovi*. Koliko je u ovom trenutku izvedeno ono što će se raditi sljedeće? Postoji li određena repertoarna strategija s obzirom na izbor predloška i koji je princip njegova izbora?

PRISTAŠ: Jasno je da postoje planovi. Mi sada jako dobro znamo što bismo radili do 2005. Znači što biste radili do 2005. jedan je od uvjeta da funkcionirate barem na onom tržištu koje je nama sada otvoreno, a to je izvan Hrvatske. Jer, kao što je jasno, mi odigramo određeni broj predstava - u usporedbi s drugim, sličnim predstavama začuđujuće puno - ali ako ste prošle godine dobili predstava za jednu predstavu, pa napravili ti predstave, ne možete računati barem na ta ista sredstva koja ste dobili prošle godine. To vam reže krlja za ono što je moguće, što bi se moglo dogoditi, da ne kažem da vam limitira područje kreativnosti. Mi već ove godine vodimo pregovore za 2004. za projekt koji bi se trebao raditi u međunarodnoj koprodukciji. Tu je bio Herman Sharif. On vrlo jasno zna da 2005. može ući u taj projekt, pa čak i pod uvjetom da ga on sam kompletno produca zajedno s nama. Mi u toj situaciji ne da ne možemo biti ni s tekućom godinom, nego ne možemo razmišljati o tome jesmo li pokrenuli projekt koji smo upravo završili.

F: Kako se BADco. vidi u kontekstu međunarodne scene?

BUJAS-PRISTAŠ: Besmisleno je smijetati se u opći kontekst europske vickozbudžetne kazališne umjetnosti jer po idejama i interesima mi spadamo u už kontekst umjetnika sličnih šahtarskim ekspozicioniranjima. Kao takvi dijelimo i problem umjetnika koji dolaze iz istočne Europe: od njih se ne očekuje preispitivanje same umjetnosti, zadržanje u njene konvencije. Kao da nešto konstantno moramo sustizati. Čini mi se da je glavni problem u tome što se za prikazivanje naših predstava kontekst uvijek mora iznova izmisliti. Simptomatično je da onog momenta kada postanemo vidljivi, naše predstave na inozemnim festivalima budu opisivane kao iznenađenje. Događa nam se npr. da *Čovjek, Stolica* slika biva prepoznat kao predstava vrijeha prikazivanja, iako je to naša prva predstava, napravljena prije tri godine. To su valjda ritmovi na koje mi iz pozicije u kojoj se trenutno nalazimo (mislim prvenstveno na finansijsku situaciju koja uvjetuje mobilnost, bržu razmjenu informacija) ne možemo utjecati više nego trenutno činimo. Za svaku je umjetnost važno ne samo da ima kvalitetne umjetnike, nego da ima i kvalitetne programe uključene u promociju te umjetnosti. Kako mi je na mislim tu jedino na *BADco.* nemamo prostor gdje bi takvi programi mogao predstavljati svoj program, nismo ni uvjete za razmjeranu razmjenu u produkcijom smislu. Zahvaljujući tome što smo bili na Aerowavesu, zahvaljujući Edinu Livericu, Darku Lukiću, Rasti Roggal (producerice Xaviera Le Roy i Thomasa Lehmann), Svenu Åggu Birkelundu (direktoru BIT-a iz Norveške) i drugima, te nizom aktivnosti, ne samo predstavama, uspjeli smo ozbiljnije skrenuti pažnju na svoje umjetničko mišljenje. Ono što je nama izuzetno važno je da u toj razmjeni uspjevamo komunicirati s umjetnicima, što otvara mogućnosti suradnje kao što je to slučaj s Hermanom Sharifom i Kristian Dahlholm iz Hotel Proforme.

audicionira i predstavi, publici i osobama koje nisu uključene u samu situaciju izvedbe, ali jesu u tom životu u kojemu radim na predstavi. Čini mi se da se to replicira upravo u tematskom sklopu predstave jer ono što se govori u predstavi nije samo pitanje onoga "što", nego onoga "zašto" se o tome govori u predstavi, što je vrlo inherentno određeno osnovnim zadacima u radu na ovoj predstavi, prije svega dramskim tekstom. I onda u daljnjem koraku koji su odraz izvedbenosti u toj vrsti komunikacije i komunikacije u izvedbenosti koja nije ta markirana situacija komunikacije.

F: Ivana je rekla neke stvari o tome kako su određeni modeli iz teksta prisutni kao modeli u predstavi *Rebro* kao zeleni zidovi. Budući su u jednom sklopu jako reference na mogući nuklearni rat, u smislu analize modela sukoba i njegove (ne)mogućnosti, te njegovo stavljanje u odnos s modelom sukoba koji postoji u tekstu, da li se na ovaj način, kroz problem prisutan u predlošku, samo verificira određeno stanje stvari ili se ono čini i problematičnim? Ovo se pitanje javilo tijekom moje izvedbe, ali nije bilo do kraja odgovoreno.

MEDAK: S jedne strane postoji paralela između strukturne situacije u samome tekstu, koja je situacija asimetričnog konflikta, gdje imamo autorski glas, gdje imamo glasove dvaju oponenta, gdje je jedan suprotstavljen autorskom glasu, a ne svom oponentu, dok je drugi oponent zapravo izvršitelj autorskog glasa - dakle, paralela između situacije konflikta u tekstu i prijelaznog ratnog konflikta, isto kao što problem obitelji, koji je također motiv iz dramskog teksta, ima svoj odraz u nuklearnom ratu kao problemu očuvanja života i instrumentalizacije govora o očuvanju života. Ono što je možda bitnije pitanje, i to pitanje je nekoliko puta dotaknuto u izvedbama, i to pitanje je vezano uz problem izvođenja iz problem rada na izvedbi, to je zapravo pitanje korištenja metafora - konkretno, kako taj paralelizam između strukture predstave i masovnomedijski posredovane strategije i masovnomedijski poredovanog govora rata, kako ta paralela postaje sredstvo, nalazi izraz u onome što radimo.

PRISTAŠ: Mi nismo radili na ovome tekstu tako da ga interpretiramo u klasičnom postupku redateljskog kazališta, "mi sada imamo jedan tekst, hajdemo tumačiti što to nama u njegovom sadržajnom smislu znači u odnosu na neki realitet oko nas", pa onda da postavimo predstavu kroz tu optiku - više smo, kao što je Ivana rekla, iz mehanizama same drame došli do tog modela nesrazmjernog konflikta. Zato mi je zanimljivo da se danas oko tog istog teksta, u jednom sasvim drugom kontekstu, kao što je Njemačka, vodi prijelaz koji je taj tekst pogodan za izvedbu upravo u ovom momentu kad je taj nesrazmjerni konflikt činjenica. Dakle, da čitajući u Njemačkoj u jednom teatru tekst Ivane Sajko intendant dolazi u krizu upravo zbog toga što taj tekst izražava taj nesrazmjerni konflikt koji je prijelaz, koji je činjenica.

F: Da li se "situacijska jednostavnost" iz teksta *Rebro* ponavlja u izvedbi ili izvedba u tom smislu donosi nešto drugo u odnosu na predložak?

SAJKO: Mislim da u tekstu ne postoji jednostavnost. Da je tako jednostavno, valjda bi ga do sada radio neko drugi, a ne samo mi. Situacija je takva da ne postoje samo dva lika, nego postoji i treći lik koji je Didaskalja. Ako uzmemo što Didaskalja u okviru dramskog teksta predstavlja, dakle glaz autora i put prema inscenaciji, tada se stvar s ovom didaskaljom iz *Rebra* komplicira jer ona ne zahtjeva izvedbene mogućnosti, već ih otvara. Čini mi se da je strategija te didaskalje prenešana dalje u strategiju izvedbe. Kao što didaskalja u tekstu komentira i dovodi u sumnju izjave i činove, nazivimo ih tako, dramskih likova, tako i unutar predstave postoji otvoren koji komentira predstavu i njenu unijenost u probleme koje otvara. Razgranjavanje problema u tekstu kao mediju može biti započeto i naznačeno, no upravo izvedba treba biti ta koja će ne samo prenijeti rečenice, već i mehanizme koji su generalni te reference. I Sergej je spomenuo da mogućnosti koje tekst otvara potencijalnoj inscenaciji, a koje su se u ovoj predstavi posebno otvorile u razgovorima tijekom tzv. šetnji, mogu vrlo direktno problematizirati tekst u odnosu na nekeve realne okolnosti koje nas danas okružuju. Upravo je taj potencijalitet i otvorenost nedavno presudio tom tekstu i skino ga s ovogodišnjeg repertoara. Jednog njemačkog kazališta, jer je odjednom postao previše referentan naspram situacije prijelaznog globalnog rata što započinje na Bliskom istoku.

MEDAK: Čini mi se da je problem metafore s jednog drugog aspekta prelomljen u samom dramskom tekstu. Čitav sukob koji nosi tekst sažima se u problem jedne metafore, a to je metafora "mogli smo biti obitelji". To bujvanje metaforom, ili nekakvim procesom apstrakcije između dva paralelna slučaja, postaje pogonski mehanizam koji nosi dramski tekst. Čitav taj sklop metafore prelaze se dva puta. S jedne strane kao metaforičnost sadržaja u izvedbi i kao metaforičnost izraza u dramskom tekstu.

F: U predstavi se tematizira i obitelj u najtirnijem značenju te riječi i njezini različiti potencijali, a naročitim naglaskom na mogućnost prevencije konflikta i reprodukcije socijalno prihvatljivih oblika ponašanja. Što se dobiva učitanjem u tekst *Rebro* kao zeleni zidovi ovakvih interpretacija obitelji?

PRISTAŠ: Nisam siguran da još uvijek znam kamo sve to vodi. Baš sam jučer razmišljao o tome, da li kad govorimo o toj obitelji zapravo govorimo o potencijalitetu, da li su oni zaista mogli biti obitelj ili je ta obitelj zapravo neki virtualni model koji postoji za njihov odnos. Pri tom možda kršim temeljno pravilo pitanja koje mi postavljamo u samoj predstavi, ali mislim da bi pitanje potencijalnosti njihova odnosa bilo pitanje je li ovaj mogao biti blaži prema njemu (Strjelac prema Guliveru-sinu, op. a.), da li je on mogao biti blaži prema njemu, da li ga je mogao misliti kroz cijelu dramu, da li je mogao u potpisu odnosu biti nešto drugaciji nego što je i da li je to ono što je bilo potencijalno u već takvom

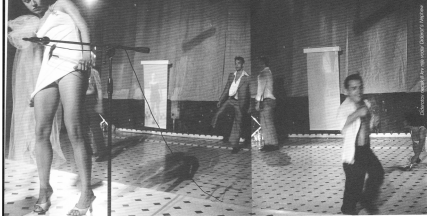


Foto: Miroslav Kocić / Arhiv našeg vremena / Danas's Magazine

postojećem odnosu ili je ta obitelj virtualna situacija, kao što je možda virtualna za **BADco**. Duboko se ne bih služio s tim da je **BADco**, obitelj. **BADco**, možda jest virtualna obitelj, ali je **BADco**, potencijalno jedan niz odnosa koje mi uspostavljamo među sobom i koji vjeruju. Mislim da je jedna od važnih funkcija naše umjetnosti promijanje međusobnih relacija među ljudima uključenima u projekte. Teatar nije gubljenje vremena. Ukoliko možemo stvoriti odnos koji nudi specifične relacije kojima možemo razrješavati konflikte ili ih nadomjestiti drugim tipom relacija, možemo biti i društveno relevantni. Iako drugačiji oblici relacija mogu biti promatraču nerazumljivi.

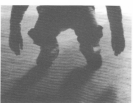
BIJAS-PRISTAŠ: Moj je odgovor na tvoje pitanje da se dobiva predstava *Razbo kao zeleni zločinci*.

P: Ako **BADco**, jest neki oblik obitelji, koliko proizvodi socijalno prihvatljive oblike ponašanja? Pitanjem bih se referirao na određene kritičke napise kojima se stvara jedan oblik ponašanja koji socijalno nije baš najprihvatljiviji i tendira da ide još dalje u svojoj neprihvatljivosti.

BIJAS-PRISTAŠ: Pa svi mi vodimo neki svoj normalan život u okviru ove zajednice, nitko od nas nije pretjerano ekscesan. Kao umjetnici, imamo pravo na ekscese, takav eksces ne bi smio nikoga ugrožavati.

MEDAK: Mislim da obitelj služi kao kristalizacija normativnih aspekata i patoloških aspekata komunikacije među nama, ali opet radi se o svojevrsnoj razini kompleksnosti između toga da mi kao grupa jeamo pristi poznanici, prijatelji, i toga da bismo mogli biti obitelj a da nismo obitelj - da smo možda kao obitelj. Ali čini mi se isto tako da čitava ta tematika obitelji je bitna za samu strategiju dramskog predviđanja od kojeg smo krenuli. Obitelj je ono što se ne dogodi u predstavi, nekakva mogućnost, potencijalitet koji tijekom čitave predstave ozbiljuje svoje negodovanje. To je jedna razina važnosti pojma obitelji kao reproduktivne matrice za neku mogućnost koja se na kraju ne ostvari. Druga razina na kojoj je važan pojam obitelji jest ta da je obitelj matrica za reproduktivnu moć, potencijalitet, proizvodnju istog i različitog općenito. Taj potencijalitet proizvodnje istoga i različitog opet je tematski vrlo duboko vezan ili prožet kroz dramski tekst jer se radi o natjecanju između dviju vrijednosti. Pitanje koji će se svijet u tome sukobu moći reproduirati, odnosno koji će na neki način odnijeti pobjedu nad drugim i nametnuti se drugome, opet je uklopljeno u sklop elemenata koji hvata značenje obitelji.

SAJKO: Pojam obitelji interesantan je zato što je obitelj neka primarna zajednica u kojoj smo se počeli organizirati i prije uspostavljanja ostalih većih društvenih zajednica. Dakle, ona neka esencijalna jedinica organizacije ljudi međusobno. Ono što se u tekstu događa i način na koji se pojam obitelji pojavljuje jest konstantna nemogućnost da se ta obitelj konstruira. I to dvostruka nemogućnost: konstruiranje obitelji u kojoj postoji otac porodice i konstruiranje obitelji u kojoj postoji otac domovine, ideologije, državnog uređenja, stanje nacije oduvijek se zrcalilo i na porodičnu organizaciju. Pa se stoga i današnji procesi demokratizacije društva i razvijanja građanskih prava ne odvijaju samo na makroskopskim, već i na mikroskopskim porodicama. Mislim da se obje razine, njihova značenja i interpretativni potencijali neprestano ispreplću, unutar teksta i unutar predstave.



BADco.

An abbreviated version of the discussion between Oliver Frijić, guest-performer in RibCage, and members of BADco. theatre group:

Nikolina Bujas Pristaš
Ivana Sajko
Pravdan Devlahović
Tomislav Medak Goran
Sergej Pristaš

Translated from the Croatian by Nina Antolčić
Photo: Ratko Mayer (Man, Chair), Art (Didnot's
Nephew), Igor Kipan (RibCage)

FRAKCIJA: Besides its thematic treatment of repressive mechanisms in the theatre, BADco. underscores their emergence and existence (domination?) as a formative principle through its own actuality. Is it possible and/or necessary to resolve the issue of the repressive mechanism as generic and formative in the process of the creation/performance of a play?

SAJKO: I think that one of the ways in which we have deviated from conventional theatre institutionalization, that is achieved in part through hierarchy, is the fact that we did not want to transfer the production model of the repressive system into our group, which is principally evident in the process of work on a production; from the preparatory phase to improvisation on stage, opening up to references and joint discussions. BADco. has definitely not adopted the institutional theatre strategy of generating material. In any case, the way the group is organized allows this, since it is much more flexible than the organization of work in an established theatre. Sometimes I feel that our rehearsals are in large part a search for consensus. After the material has been created - we are all equally responsible for it.

PRISTAŠ: I shall just try to comment on that fact that, with the exception of our first production *Confessions*, whose theme was a sort of comparison between the repressive theatrical model and certain other repressive forms or disciplinary models, we have tried in later productions to confront two other forms or two other generic models of repression. One of them is textual fundamentalism, and the other the capitalist division of labor, which is also reflected in the theatre. It is not just a question of conditions under which we work. I find it much more problematic that that division also emerges in reception. I am not thinking only of our play, but that it dominates reception. On the one hand, you have the fact that whatever you do spatially, the play is read exclusively through the aspect of what is said in the text. There is no faith in the reality of the show. That which is said is the means of someone's communication while interpreting the play in a process of critical reproduction. On the other hand, casting of this type constantly forces you into those positions. Even when Tom or I are on stage as performers, we are again caught up in that division of labor through which we are perceived solely as performers. Comments on how concentrated and focused I am do not really say anything about what I have done by the very act that I as a dramatist have decided to also be a performer. I think it is similar with Tom, and particularly with Pravdan and Nikolina, who are then denoted as some sort of theatre attendants in their position as performers. As far as repression in *RibCage* is concerned, I was personally interested in the repression of the theatrical production model - the creative/repressive fact that I am speaking a text that is not mine, and the fact that the very same model is also found in elementary physical performance, as is the case in the scene "Vamos a la playa" - movement that is not my own.

BUJAS-PRISTAŠ: The repressive element is a fact of any creative process, not just ours; for me it is a creative moment, something that stimulates the dynamics of thought. On the other hand, I find the unravelling of the various folds of repression desirable, if not necessary in order to be productive. Unless there is a will to seek solutions, the entire thing becomes destructive for those who participate in the process. *RibCage* is the result of a group effort, an attempt on our part to think together, to listen to and look at ourselves, and not just an endeavor to confront various authors.

DEVLAHOVIĆ: I think that this problem of the reception of our shows is that people have become accustomed to watch and to seek out the person who directed it. Then we say that no one directed it, that the production is the output of a group. "Alright, you do it as a group, but someone had to direct it", and they are persistent in their search for "the culprit". Now, by some inertia, it's Sergej, because he directed *Confessions*, but the responsibility can be distributed equally. It is a matter of choice. Why people continue to point the finger saying, "this one is the director" and "that one the performer", ... you have to ask them. That is not the way in which we create a performance. I think it is a matter of inertia in the way people who watch our plays think. They do it by inertia. Sergej did not direct this show. We are all "guilty".

F. BADco. insists on the act of performance as a bi-spectacular process. What are the repercussions of such a position to performance? What are reception "problems" that performers encounter when relations are setup in this way?

PRISTAŠ: *Solo me* is the best example. On one hand, it is a performance that offers itself to scrutiny, but is, on the other hand, also watching the audience. If that is the case - the theatre being seen only one way, the only chance theatre has to avoid becoming a mere medium is that it attains some experience of its own, that it is affected by the mere watching. I think the performers could tell you more about that experience, rather than me speculating about it.

DEVLAHOVIĆ: I would like to carry on from what Nikolina said. When you yourself are offering something and working on it, you are not able to access it externally in great part. The following often comes up as a problem: to what extent do my point of view of what I am offering and that of the person deciphering it coincide. In *Solo me*, the audience, too, in some way becomes part of the play, since it is watched in just the same way that Nikolina and me are watched by it... But there is also another question: Why do people always seek more than they see? Perhaps it's because they do not see well. I am joking, but that question constantly bothers me.

BUJAS-PRISTAŠ: I could not speak generally about audience reactions to our attempts to include them to an extent as an essential item of our performance, because audiences differ so

People react personally and differently to us. They are inhibited by feeling that something particular is expected of them, the entire experience can be very interesting, for both sides. Those few trespasses of ours into the sphere of their security in *Solo me* - my direct physical contact with individuals in the audience, Pravidan's diary of the performance - are, to a certain extent, also an expression of our desire to get closer to them, to prevent the whole experience from resembling seeing a movie at the cinema, to insure the audience's presence for that one hour in a way it has not, perhaps, ever experienced. I can be scared, too, I can feel embarrassed, I can have fun or have serious doubts, but it's all part of the experience I myself initiated because of my need for it.

DEVLAHOVIC: I keep a diary in *Solo me* and, in a way, the audience becomes part of the performance through what I write. I watch them; they enter into that notebook, and Nikola reads it later to a member of the audience, selected at random. What I write is what comes to my mind at the moment I'm watching them. I never know what it will be. Consequently, that particular audience is responsible for that particular text. Both the performance and the text are created and emerge in front of the audience's eyes. Still, I am not sure how much people want to participate in that act. They themselves are always erecting a sort of a wall. Generally speaking, they prefer to be voyeurs. There are exceptions, of course, but they are only exceptions. If I try to compare that with some other art form, it would be as if one were still expecting a painting to be figurative. While somebody can create an installation in the field of visual arts, and that's that, it's still "paint me a still life" in the theatre. Well, a landscape would be fine too...

PRISTA: I think it would be somewhat inappropriate to expect the audience to see only what happens on stage, because that would lead to a new form of fundamentalism in reception. We can't reach a point at which we expect the audience to comprehend what it really sees only as such and nothing else. If Pravidan writes a diary, if Nikola has an experience in contact with the audience, it becomes involved as something else that adds a stratum because of which that is no longer just that. It is not merely that that Nikola joins the audience, it is not merely that that Pravidan writes something, it is now an experience that involves something that expands the field of what that could be. On the other hand, it is conscious undermining of the very outlines that offer the possibility for interpreting the play.

F: How does BADco. see itself in the context of the international stage?

BUJAS-PRISTA: It would be senseless to mix in with any general context of European high-budget theatre since, by our ideas and interest, there can be no doubt that we have our place in a more narrow context of artists inclined to theatrical experimentation. As such, we have an additional problem as artists originating from Eastern Europe, who are not really expected to re-examine the art itself, to encroach on its con-

ventions. It is as though I constantly have to catch up with something. I feel that the main problem is that the context we present our performances in has to be re-invented all the time. It is symptomatic that the moment we become visible, our performances at festivals abroad are described as surprising. For example, *Man, Chair* is now being recognized as a production that is worth performing, although that was our first production, created three years ago. That is probably a proof we are unable to influence more than we are already doing from the position in which we currently find ourselves (I am thinking primarily of the financial situation which requires mobility, and speedy exchange of information). It is important for all art forms that they have both high-quality artists and high-quality programmers who are involved in the promotion of that particular art form. I am not thinking only of BADco. when I say that we do not have a place where such a programmer could present his program, and we do not have the conditions for exchange on an equal footing, in sense of production. However, I do think that, thanks to the fact that we were at Aerowaves, and thanks to people like Devin Lively, Dark Luka, Petra Rogel (Xavier Le Roy's and Thomas Lohman's producer), Sven Age (Ireland (the director of BIT in Norway) and others, as well as to a series of activities, not just performances, we have succeeded in attracting more significant attention for our own artistic thought. Something that is exceptionally important to us is that we manage to communicate in these exchanges with other artists, opening up the way to co-operation, as is the case with Hoeman Sharifi or Kirsten Dehholm from Hosi Proforma.

F: Sergei, who found himself in the role of a performer for the first time in *RibCage*, continues to claim that his primary position is that of dramaturge and that it is really only a matter of his working with other material. What was the experience of the other performers who are not primarily performers? How do they define their position in the play? Related to that, there is also the question of the position of Pravidan and Nikola, who are primarily performers. Do you have a need to redefine your positions?

BUJAS-PRISTA: The fact that both Pravidan and I have worked on, let's say, our own projects, clearly speaks of whether such a need exists or not. To undertake personally some other form of responsibility - as you and Tom and Sergei have done - can only contribute to our future co-operation and mutual understanding.

SAJKO: Oliver, your position and Sergei's and Tom's are completely accurate, if they are frank. The answer to the question: "what do I bring on stage with me", does not always have to be flattering and virtuous in nature - but if the intention exists to answer that question, along with the determination to continue to orientate oneself towards it within the performance material - everyone's position becomes interesting and productive and necessary. I wanted to avoid any sort of performance model that had to be attained

like an objective, since, ultimately, it becomes only a question of skill, and nothing else. Just as Niki and Pravidan differ as professional performers according to certain performing specificities, even when they are playing the same material, so it is also completely legitimate for Oliver, Sergei or Tom to retain their specificities when they come out on stage. It is not a matter merely of their physical characteristics, but also the fact that we are talking about a dramaturge, a director, a philosopher, etc., who undertake responsibility for the stage and bring with them their "former or parallel lives", by which, of course, they influence the author contributions during the creation of a play. What I have seen and regarded as essential is the need for that specificity not to be lost. To me, the level of your capabilities or lack of them in carrying out a particular physical task was much more interesting than attempts to give a well-polished performance. The more I see of someone's inability to do something, the more I see his or her will, seriousness and personal reasons for doing that very thing, the deeper I go into his or her exposition on stage, which is not concealed by seductive virtuosity. That is theatre that I really love to watch because I believe in it...

F: Ivana has said something about the way that particular models present in the text are also present as models in performance of *RibCage*. At one level, there are strong references to a possible nuclear war, in the sense of analysis of one model of conflict and its impossibility, and its being related to the model of conflict that exists in the text. Is this just a way of verifying a particular situation through a problem present in the text, or does it also seem problematic? Actually, this question also came up during one of the performances, but no final answer was given.

MEDAK: On one hand, a parallel exists between the structural situation in the text itself - which is one of asymmetrical conflict, where we have the voice of the author, where we have the voices of the two opponents, where one of them is, in fact, opposed to the author's voice and not to that of his opponent, while the other is actually the executor of the author's voice. Consequently, the parallel between the conflict situation in the text and the threat of a military conflict, just as the problem of family that is also a motif in the text, is reflected in nuclear war as the problem of preserving life and instrumentalization of speech about preserving life. What is perhaps a more crucial question - and one we touched upon in several performances - is the one of the problem of performance or the problem of work on the performance, which is actually a question of using metaphors - specifically, how that parallelism between the structure of the play and the strategy and war talk mediated by the mass media, how that comparison becomes a means and finds an expression in what we are doing.

PRISTA: Although we did not work on this text in a way that interprets it in the classic process of directed theatre - "now we have a text, let's interpret what it means to us in the sense of its content in relation to some reality around us" -

staging it from that aspect. Instead, as Vana told, it was more that we came to that model of disproportionate conflict from the mechanism of the play itself. What interests me is that there is dispute about that same text today, in a completely different context, in Germany, about whether the text is suitable for performance at this very time in which that disproportionate conflict is a reality. Reading Vana Sajko's text in a theatre in Germany, the general director of the theatre finds himself in a crisis because the text expresses that disproportionate conflict that is menacing, and is a fact.

F: Is the "situational simplicity" in RibCage text repeated in the performance, or does the performance present something else in that sense in relation to the text?

SAJKO: I don't think that any simplicity exists in the text. If it really were so simple, I suppose someone else would have performed it by now, not just us. The situation is that there are not only two characters; there is also a third character: Stage Instructions. I see consider what stage instructions represent in the framework of a play - that is, the voice of the author and the approach to staging it - then in the case with RibCage it complicates things, since instead of establishing performing possibilities, they expand them. It seems to me that the strategy in stage instructions is transferred on to the performance strategy. Just as the stage instructions in the text comment on and cast doubt on the statements and acts of the dramatic personae, let's call them that, so there is a shift within the text that comments on the performance and its immersion into the problems it opens up. The ramification of problems in the text as a medium can be initiated and underscored, but it is the performance that has both to transmit the sentence and the very mechanisms that generated that sentence. Sergaj, too, mentioned the possibilities that the text opens up to its potential staging, but in this production were enlightened more in discussions we had while, for example, strolling, being much more direct in dealing with the text as an issue in relation to certain circumstances in which we find ourselves today. It was that potential and that openness that sentenced this text to removal recently from this year's repertoire at a German theatre, since it suddenly became far too referential to the situation of the looming menace of global war commencing in the Middle East.

MEDAK: I think that the question of the metaphor is projected from another aspect in the text of the play itself. The entire conflict that the text carries is concentrated in the problem of one particular metaphor, the metaphor of "we could be a family". Dealing with the metaphor, or some sort of process of abstraction between two parallel cases, itself becomes the driving mechanism that bears the text along. Consequently, that entire complex of metaphors is projected twice: on the one hand as a metaphor of content in the performance, and as metaphor of notation in the text.

F: The family in the broadest sense of the word and its diverse potentials is a theme in the performance, with particular emphasis on the possibility of preventing conflicts and the reproduction of socially acceptable forms of behavior. What does one gain by addressing the text of RibCage with such interpretations of the family?

PRISTAŠ: I am not certain that I still know where all of this is going. I was thinking about it yesterday, whether we are actually speaking about potentiality when we speak of that family, and could they really be a family or is that family actually some existing virtual model of their relationship. Perhaps I'm breaking the fundamental rule of the question that we ask in the performance itself, but I think that the question of the potential nature of their relationship was, in fact, whether he could have been gentler with him (Shooter towards Gulliver-Son, author's note), or could he have been harsher with him, could he have beaten him throughout the entire play, could he have been somewhat different in the existing relationship or was that the potential of such an existing relationship, or was that family a virtual situation, as it perhaps is for BADco.7 I would strongly disagree that BADco, is a family. BADco, is, perhaps, a virtual family, but BADco, is potentially a series of relationships that we establish among ourselves, and these relationships vary. I think that one of the important functions of our art is the examination of mutual relations between people who are included in the projects. The theatre is not a waste of time. If we can create a relationship that offers specific relations by which we can solve conflicts, or replace them with some other type of relation, we can also be socially relevant. However, other forms of relations can be incomprehensible to the observer.

MEDAK: I think that the family serves as a crystallization of normative aspects and pathological aspects of communication between us, but it is also a level of complexity of sorts between the fact that, as a group, we know each other well and are friends, and the fact that we could be a family while we are not a family - that we are perhaps like a family. However, it also seems to me that the entire family theme is important for the strategy itself of the dramatic model that is our starting-point. The family is what does not happen in the performance, some sort of possibility, a potential that materializes its non-occurrence during the play. That is one level of the importance of the family concept: as a reproductive matrix for a possibility, which, finally, is not implemented. The second level at which the family concept is important is that the family is the matrix of reproductive power in general, the potential for production of the same and the different. That potential for production of the same and the different is, again, thematically very deeply interwoven and pervaded through the drama text, since it deals, in some way, with a conflict between two visions of the world. The very question as to which world will be able to reproduce in that power struggle and/or achieve victory over the other and impose itself on the

other is, once again, integrated into that complex of elements that make up the significance of the family.

SAJKO: The concept of the family is interesting because the family is a primal community within which we start to organize ourselves, even prior to the establishment of other broader social communities. Consequently, it is some sort of essential unit of mutual human organization. What happens in the text and the way in which the family concept appears is the constant impossibility for that family to be constituted. It's a twofold impossibility: the constitution of a family in which a Father of the Family exists, and the constitution of a family in which the Father of the Country exists. Ideology, state constitution, and the state of the nation have always reflected on the organization of the family. So, for that reason, too, today's processes of democratization of society and the development of civil rights do not occur only at the macro level, but also at the micro level of the family. I think that both levels, their meaning and interpretative potentials constantly interweave, both within the text and within the production.

50 M KAS 5 PRATON PRODUCE

Jana Ivković



2. Iz razgovora s Nikolom Pristajem objavljenom u Fokiji 2021. "U 2. mi se zamislilo kako bi to bilo plesati zatvorenim očima. (...) Kad sam počela raditi s Jelenom Vukmiricom, u početku smo bile vrlo nesigurne, naglele smo na svaki podražaj, zvučnu su se pojačavali. Očito nam nešto što je osjetiti normalno, jedan korak, postaje ogroman problem. A onda, paradoksalno, s vremenom počinje to što se i od zatvorenih očiju kao neki od osjetiti. Štoviše sa sobom, sa svojim tijelima i zadržim. S druge strane, vidjelo je prilikom načina komunikacije među nama. Našao je prvi zgradi pojavljivanje u svoje tijelo da bi se omogućila komunikacija s par-ticijom. Zvuk je, naravno, najbije ispravljen u prostoru, međutim i vibracije znaka nešto su na što se oslanjamo. Glasilo na koju sam se odlučio tihine je i nesigurnost, u tom aneksu podataka što što se u nama događa u prostoru. Pritom zvuk izvede iz koreografije postoji risk da udarnost o zid, ili jasniji o drugi, ili čak o nekoga u publici, ja sam željelo ostaviti izvedbe otvoreno i izm. razli. ostaviti mogućnost spontane reakcije."

3. Michel Serres nam analizira kao treći, empirijski element poruke. U idealnom ujetima, komunikacija je odvojena od šuma. Šum nije komuni-kacijska poruka, već postoj kao kaotični element poruke. Šuma formacijom, kao materijal-ka naprimer, označava je na ekskluzivni trećeg elementa - šuma.

4. Odnosi se na granulu kao jedinicu u granularni sintez zvuka. "Sav zvuk, čak i kontinuirana glazbena varijacija, sastavljen je poput assemblage velikog broja elementarnih zvukova adekvatno raspoređenih u vremenu." [Jenak, I. Formated music, citirano u Roads, Curtis Morsound] "Granula zvuka je kratki mikroakustički događaj sa trajanjem na rubu audilijne percepcije. Kombiniranjem tisuća granula u vremenu možemo kreirati animirane zvučne strukture". [Roads]

LITERATURA:

- KAHN, Douglas, 2001. *Noise, Water, Meat - a history of sound in the arts*, The MIT Press, Cambridge
- ROADS, Curtis, 2001. *Morsound*, The MIT Press, Cambridge
- SERRES, Michel, 1982. *The Parasite*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore
- KAHN, Douglas, 2001. *Noise, Water, Meat - a history of sound in the arts*, The MIT Press, Cambridge
- ROADS, Curtis, 2001. *Morsound*, The MIT Press, Cambridge
- SERRES, Michel, 1982. *The Parasite*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore

Voljela bih započeti citatom iz članka Fiziološko percepcije objavljenom u časopisu Scientific American: "Unutar dvije sekunde nakon što su oči, nos, uši, jezik ili koža stimulirani, prepoznajemo da li nam je objekt poznat i da li je poželjan ili opasan. Kako je moguće da se to razna prepoznavanja, koju prepoznajemo prepoznajemo percepcijom, osjetiti s takvom preciznošću i brzinom kada je stimulans tako kompleksan, a kontekst važan?"

Koreografija Nikoline Pristaj 2 temeljena je, kako kaže autorica, na pokušaju da se odredi kontakt unostro namjerno zadanim zapreklama. Završni oči, osluškivati tijelo drugog i pronaći njemu jači komunikacije, potraga je za senzornom komunikacijom, tj. upravo za eliminacijom od jezika. Amplifikacija čula kroz rezonantnu kutiju tijela omogućuje kretanje jedne plesačice kroz volumen prostora na sceni. Simultano, druga plesačica kreće se jedinom opipljivoj granici u prostoru - pliohi podu, što rezultira u kontrastu pločnog i vertikalno-cirkularnog gibanja. Stopala i dlanovi opipavaju, no istovremeno šire vibracije ka senzornom aparatu druge. Uzájarnu signalizaciju početka je međusobne komunikacije. Interakcija dvaju tijela u prostoru, dvaju načina gibanja, naglašena je trenutima nehotičnog fizičkog kontakta između plesačica kada dolazi do otvaranja oči i zajedničkog istraživanja kroz manipulaciju i direktno zadavanje impulsa kretanja tijelu druge.

Odabir dueta, naglašen i imenom 2, ukazuje na promišljanje područja kontrasta između pokretnog i nepokretnog, odnosno relacija između tijela samih, između prostora i vremena, to ne/mogućnost dvaju tijela da ostvare međusobnu komunikaciju i komunikaciju prema van. Osciliranje između inkluzije i ekskluzije, vanjske plesnog materijala između područja gustoće s jedne i transparentnosti s druge strane spektra, poput zvučno naglašenog udajca i izdajca na sceni, koordinirana je igra distanciranja i ekvilibrija.

Proces translacije, mijenjanja položaja i zračenja tijela, stavlja objekt translacije - tijelo u translaciju u stajanje nesigurnog identiteta. Smetnja u komunikaciji, tj. šum na liniji prijenosa impulsa, kao kvaziobjekt gradi intersubjektivnost. "Mi" sadržano u 2, u biti je fluktuiranje jednog rasičlanjenog "ja".

Pomak u promatranju tijela u pokretu kao fragmentarnih, turbulentnih, tendencija je da se na pristupa razmatranju tijela kao stabilnih, izloženih konstantnom strujanju energije, već razmatranju stabilnih strujanja energije unutar konstantno mijenjajućih tijela. Ovakav pristup prostornosti implicira nemogućnost postojanja fiksnog subjekta, nego vidi subjekt kao određenu diskontinuiranu virtualnost unutar koje prostor možemo promatrati kao domenu razlike, a vrijeme kao domenu sličnosti.

Intima u dvoje osuđuje na istovremenu posvećenu senzornu izolaciju i sveobuhvatnu integraciju u uzastop korak međusobne komunikacije, ne nužno ograničen samo na razmjenu informacija¹. Intermitentna dinamika komunikacije između plesačica Jelen Vukmirice i Nikoline Pristaj, razlikovitost tijela i oblika pokreta, sreću pažnju na relacije kao sličnosti točke nastanka koreografije. Ako bi prijenos pokreta tekao glatko, bez modifikacija, bez hrupavosti u transferu, ne bismo percipirali temporalni aspekt komunikacijskog procesa. Razlika, odnosno diskontinuitet u pokretu, nužna je za poimanje postojanja "ishoditaj" pokreta. Razlikovanje entiteta dvaju plesačica različitih tijela omogućuje prosekmičanje čitanje koreografskog materijala. Udvajanje, multiplikacija koja je istovremeno i modifikacija signala, uvodi treći entitet na scenu.

Zvučna pozadina, soundscapes Heides Hintereggner - s prekidima u emitiranju sinkroniziranim s promjenama u međusobnom odnosu plesačica na sceni te odnosu do prostora - naglašava arhitekturnu strukturu kretanja. Osluškivanje tehnološkim uhom skenirao bi nam pažnju na diskontinuitet tonova koje doživljavamo kao cjeline. Nečuvena buka turbulentno naglašena je anorganskim zvučnim efektom pukavanja i amelodionim nizom tonova koji kroz cirkularnu repetitivnost tvore odnos do gibanja na sceni.

Teorija komunikacije Michela Serresa unutar koje je smetnja u komunikaciji, tj. šum, privilegirana nad informacijom, kao ključan trenutak uvodi rekonfiguraciju dijaloga kako bi mogao uključiti u sebe i treći element interferencije. Sam dijalog tako postaje borba da se isključi Treći².

Šum - ne samo kao dio cjeline poruke, već i sredstvo prijenosa poruke, u razmatranjima često izostavljen - ipak je, uz poljaštela i primatelja, nužan treći element komunikacijskog sklopa. Kada uđu šuma doseigne razinu neprirodne smetnje, sistem je prisiljen "evoluirati" kako bi ekonomično nastalo stanje. Destruktivna karakteristika šuma je poput mutacije unutar asvirano strukturalnog DNK lanca - dekonstrukcija i rekonstrukcija koda.

Granula³ buke, ilišine ili šuma tijekom interakcije poljaštela i primatelja stohastički je element unutar kaotične cjeline i transformira u uređen sistem. Iako za poljaštela šum može djelovati kao interferencija, za primatelja on postaje neodvojivi dio poruke.

Poruka, prostor prijenosa, te interferencija tj. šum koji omogućuje dešifriranje, odnosno interpretaciju. Bez šuma, bez otpora, nema poruke. Šum može preuzeti bilo koje značenje ili vrijednost, što ga čini izrazito nepredvidljivim, a sustav nestabilnim. Prijenuti poruku drugome često uključuje i interferenciju kao sredstvo komunikacije.

Jamming, tj. blikovanje signala publike koji je integriran u tradicionalistički koncept zapisa izvedbe 2, još uvijek dikta izolaciju para na sceni, no djelomično otvaranje prema ideji komunikacije na van javlja se već u slijedećoj koreografiji Nikoline Pristaj *Solo Me* (koju kao ko-autor potpisuje Pristaj i Dvishahović).

Sistemizacija pokreta kroz proces koreografiranja uključuje stohastičku strukturu, no i dalje nije u mogućnosti zaustaviti pojavu stohastičkih čestica kaotične strukture izvedbe. Poigravanje elementima plesnog materijala kao intermitentnim česticama nužno povlači za sobom percepciju pokreta kao spontanog ili refleksivnog, iako znamo da se pred nama dvije plesačice kreću unutar zadane koreografske "partiture". Ukazuje nam se svijet kao niz starija u stalnoj mijeni, niz gubitaka i uspješna ravnate u stali pozadinski neostetljivi šum kaosa. Mogućnost korištenja šuma kao strategije produkcije unosi promjenu u pisanje recepcije, određeno uloge koreografije kao one koja plesni materijal kao oblik koda organizira u strukturu koja je percipivno prepoznatljiva gledatelju/slušatelju/primatelju stimulansa i otvara osobno interpretaciju primljenoga.

Noise as a Strategy of Production

About the choreography 2
by Nikolina Bujas-Pristaš

Ivana Ivković

Translated from the Croatian by Ivana Ivković

I'd like to start by quoting from the article *The Physiology of Perception* published in *Scientific American*: "Within a fraction of a second after the eyes, nose, ears, tongue or skin is stimulated, one knows the object is familiar and whether it is desirable or dangerous. How does such recognition, which psychologists call preattentive perception, happen so accurately and quickly, even when stimuli are complex and the context in which they arise varies?"¹

The choreography 2 by Nikolina Pristaš is based, as the author says herself, "on an attempt to maintain contact despite intentionally imposed obstructions. To close one's eyes, listen for the body of the other and find a silent language of communication" is indeed a quest for sensory communication, emancipation from language. Amplification of the senses through the resonant box of the body enables one dancer's movement through volume of space on stage. Simultaneously, the other dancer turns towards the only palpable boundary in space - the surface of the floor, which results in the contrast between the surface and the vertical-circular movement. Soles of feet and palms sense and at the same time relay vibrations towards the sensory apparatus of the other. Interdependent signalization is the beginning of mutual communication. Spatial interaction of two bodies and two styles of movement is particularly emphasized in the moments of chance physical contact between the dancers when eyes open and a joint exploration through manipulation and direct impulse motivation of the other's movement begins.

The choice of a duet, emphasized with the title 2, points to contemplation of the field of contrast between mobile and immobile, of relations between the bodies themselves, between space and time, of the impossibility of realisation of communication between the two bodies and outward. Oscillating between inclusion and exclusion, the varying of dense material between density on the one and transparency on the other side of the spectrum, like the acoustically emphasized inhaling and exhaling heard on stage, is a coordinated play of mistake and equilibrium.

The process of translation, change of the bodies' positions and meanings, places the object of translation - the translated body - in a state of insecure identity. The obstruction in communica-

tion, noise on the line of pulse transmission, builds intersubjectivity as a quasi-object. The "we" in 2 is actually the fluctuation of one distorted "I".

The disposition towards assessment of bodies in motion as fragmented, turbulent, is a tendency against approaching thinking the body as stable and exposed to constant flow of energy, and towards approaching thinking of energy flows as stable within constantly changing bodies. This approach to spatially implicates the impossibility of existence of a fixed subject, and sees the subject as a certain discontinued virtuality that perceives space as a domain of difference, and time that of similarity.

The two's intimacy condemns to simultaneous widespread sensory isolation and all-including integration into a narrow space of mutual communication, not necessarily limited to exchange of information. The intermittent dynamic of communication between the dancers Jelena Ivkovička and Nikolina Pristaš, disparity of their body and movement qualities, draws attention to relations as starting points of the choreography. If the transmission of movement would flow smoothly, without modification, without roughness in transfer, we wouldn't perceive the temporal aspect of the communication process. The difference, the discontinuity in movement, is essential for conception of a "starting point" of movement. Differentiation of the entities of two unlike dance bodies allows a proxemic reading of the choreographic material. Duplication, multiplication that is simultaneously modification of the signal, introduces a Third entity to the stage.

The soundscape by Helge Hinteregger includes broadcast interruptions synchronized with the changes of relations between dancers on stage and their relation to space - this emphasizes the ahythmic structure of movement. Listening with a technological ear would draw our attention to the discontinuity of the tones we interpret as a whole. Inaudible noise of turbulence is accentuated by an inorganic sound effect of crackling and a deharmonic string of tones that form a relation to the movement on stage through circular repetitiveness.

The theory of communication of Michel Serres regards interruption in communication, noise, as privileged over information and introduces as a key moment the reconfiguration of the dialogue to include the third element of intergeneration. The dialogue thus becomes a struggle to preclude the Third².

Noise - not just as part of the body of the message, but also as a means of transmission, often omitted in contemplation, is still, together with the transmitter and recipient, an essential third element of communication structure. When the contribution of noise reaches the level of inevitable obstacle, the system is forced to "evolve" to accommodate the created state. The destructive characteristic of noise is like a mutation in an otherwise perfectly structured DNA chain - deconstruction and reconstruction of the code.

A grain³ of sound, silence or noise during the interaction of the transmitter and recipient is a stochastic element within a chaotic whole and transforms the system into order. Although noise can seem an interference to the transmitter to the recipient it becomes an inseparable part of the message.

The message, the space of broadcasting, and the interference or noise that enables decoding, interpretation. Without noise, without resistance, there is no message. Noise can take over any meaning or value, which makes it unpredictable and the system unstable. To convey a message to another frequently includes an interface as a means of communication.

Jamming of the audience signal, a part of the traditional performance concept of 2, dictates the isolation of the pair on stage, but partial opening towards the idea of communication with the outside appears in the subsequent choreography by Nikolina Pristaš - Solo Me (co-choreographer: Pauidan Delavhovi).

Systematization of movement through the process of choreographing rejects stochastic structure, but is still unable to prevent the appearance of stochastic particles in the chaotic structure of performance. Play with elements of dance material as intermittent particles causes by default the perception of movement as spontaneous or reflexive, although we are aware that the two dancers in front of us are moving along according to a prearranged choreographic "score". The world appears as a string of states in constant change, a string of losses and re-establishments of balance with a uniform background conveyor - the murmur of chaos. The possibility of use of noise as a strategy of production introduces a change into approach to reception and the role of the choreographer as the one who organizes dance material as a form of code into a structure that is perceptively apparent to the viewer/listener/recipient of stimuli and at the same time open to interpretation of registered.

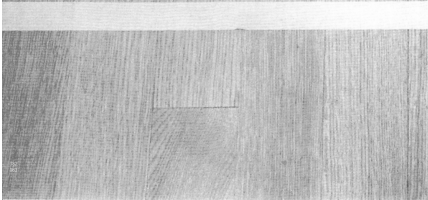
1 Freeman, W. 1999. *The Physiology of Perception*, in *Scientific American*, 284(2): 75 - 85

2 From the interview with Nikolina Pristaš published in *Praksa* 2021: "In 2 I wanted to know how I would be to dance with my eyes closed. [...] When I started working with Jelena Ivkovička, in the beginning we were very insecure, we reacted to every stimulus, the sounds interested. Suddenly, one step, something that's perfectly normal, becomes a huge problem. Paradoxically, in time, the fact that your eyes are closed becomes some kind of security. The two of us, by ourselves, alone with our bodies and tasks. On the other hand, we had to find ways to communicate with each other. You had to have confidence in your own body first in order to be able to communicate with your partner. The sound, of course, is the most important orientation device within space, but vibrations of the air are also something that we rely on. The music I chose is trembling and insecure and, in that sense, it backs up what is helping to us in the space. In every performance of that choreography there is a risk of us bumping into a wall, or into one another, or even into someone in the audience. I wanted to keep the performance open even to that kind of a risk, to leave open a possibility of spontaneous reaction."

3 Michel Serres analyses noise as a third, empiric element of the message. Under ideal conditions, communication is separated from noise. Noise is not the communicated message, but exists as a chaotic element. Any formalization, mathematics for example, is based on the exclusion of the third element - noise.

4 Refers to the grain as a unit in granular synthesis of sound.

"Around every continuous musical variation, is conceived as an assemblage of a large number of elementary sounds adequately disposed in time." (Penski, I. *Formalized music*, quoted from Roads, Curtis Morawand)
"A grain of sound is a short microsecond event with duration on the edge of audible perception. By combining thousands of grains in time we can create animated sound atmospheres." (Penski)



DI-SO/LO-NANTNI DU-0

Bojana Milohnič
Aldo Cvejić

Fotografije: Ljubo Gomulac

3

... izbliza, a to znači u neposrednoj blizini pjesnika kako je Solo Me postavila ili, bolje, predstavila publiku, mogla sam da odustanem od pisanja 'o' predstavi, od pojma "aboutness", kako to Arthur Canto pragmatički imenuje zdraviscuzumsku zavisnost od pisanja: "O čemu je ova predstava?" ili, tačnije, "Šta gledamo?" kao da svako umetničko delo mora da bude interpretabilno u cirkularnom odnosu prema tome što nešto "izjavljuje, govora". Moju nelagodnost su mogle razrešiti odgovarajuće racionalizacije, poznati interpretativni modeli: "nemoguća" partitura, višestruko registrovana artikulacija plesa, otvorena forma, ne u smislu programskog dovršavanja dela (opera aperta, Umberto Eco), već na planu preobila formalnih odnosa, sintaksičkog pokretanja strukture i stvaranja efekta prekoračenja granica zaboranog teksta, kao u neisporno kompleksnim serijalnim i aleatoričkim kompozicijama... Ali nije posredi automatska operacija koreografije koja u čisto formalnim procedurama podržuje "objektnost" otvorenog dela - stabilizacijom funkcije autora. Pre se izvođenje smešta u produktivni prostor razlika (izvedbenog pisanja i (koreografskog) pisanja, gde ne privileguje ni jednu ni drugu nadriču, već ih hijerarhijski ukrlja. Time se uspostavlja tačka preseka događaja koji potiskuje, natvara ili jednostavno odgađa saznanje o "objektu" izvođenja, a stavlja nas u situaciju da događaj promišljamo prema pojedinačnim određenjima izvođača.

Premeštanje pokreta

Priredan počinje izlaganjem niza gestova (puckivanje prstiju, ukazivanje palca kao broja jedan uz otvorenu šaku druge ruke, pružene dve otvorene šake, odzlog na dole kao da je reč o vertikalnom pismu). Gestovi koji bi trebalo da se ponašaju kao indeksi znaci ("pažnja?", "jer-neper" igra za donošenje odluke? nagadati?), ovde upiru u prazno, prevaraju se u plesnu frazu koja se potom varira preciznim postupcima izmjenjivanja (diminuiranje tempa, glasno/ćučno puckivanje). Ovaj sjeđak iz gestičkog materijala Pravdanovog sola nije nebitan, jer ukazuje na performativnu strategiju predstave u cjelini ju mjeri u kojoj smo predstava upode spremni prihvatiti kao "cjelinu"; interpretativni izazovi sazidani su na principu topol, na interpretativnim očitima: podignuti palac i otvorena šaka, dvije otvorene šake itd., mogu biti shvaćeni i kao upozorenja, i kao brojevi, i kao igra mnogih drugih značenja. Tehnikom ponašanja taj se gestički materijal prevlači u (plesnu) frazu i tako izmješta iz topičke strukture značenja u novu vizuru, koja na mikronivou, na nivou gestičkog fragmenta, na nivou plesne fraze, poprma novi smisao. Svaki Pravdanov pokret gubi od stabilnosti, od neprozirne nepromjenljivosti "supstanosti" u koju bi bilo investirano nekakvo označeno, ili barim poziv da se štiti pokret kao gest "nečeg drugog što stoji" iz samog oblika ili materijalizacije izvođenja, jer tak što bi se mogao uspostaviti ("skrasiti") u prostoru, pokret biva pomanan, premeštan, okroča se i transformiše od jednog ka drugom doslovnom gledištu publike. Pravdanove oči usmerene su ka publici uvek pre pokreta kojim će izazvati pogled publike "izazvat", da bi, zatim, on poslužio kao impuls za novi pokret koji se iznova izmješta, transfigurira kako ga odzakuju ukrljena posmatranja publike.

Grafologija plesa

Ako je time sugerisana proizvoljnost strukturiranja materijala, jer će se gledalac prevrtiti u ulisku da zavodljivo Pravdanovog otvorenog skokutavog pogleda ka publici pokazuje njegovu zavisnost našim zurenjem, impulsima da plesu upravo tako "zato što mi to želimo, od njega tražimo, izazivamo" - izlaga fikcionalnog ugovora iz blizine i uzajamnog posmatranja publike i izvođača - Nikolina sprovodi drugu taktiku izmicanja pred-matruosti plesa. Ona započinje tako što upravo unapred pred-međe, pred-stavlja "fontove", izgovara svako ime fonta uz jednu iz periodičnog niza paralelnih linija po površini prostora. I jedna plesna rečenica se ispisuje u različitim tipografskim izgledima, kao da različite mogućnosti govora traže da budu transponovane kroz odgovarajuće tipove rukopisa. Istu plesnu frazu Nikolina iznova izvodi u različitoj artikulaciji, kao da se ne menja, u muzičkom smislu homologi, njen melodijsko-ritmički materijal, skeleton li donji prag zapisa koji čujemo tako što ga prepoznajemo u osnovi različitih tembralnih nijansi i gustine više aranzmana istog muzičkog materijala. Nije važan tekst, važniji je likstura, rad na tipografsko-transpozicionom, a ne tematskom variraju, usmanje na primenost onog "kako" u odnosu na "šta" se izvodi. Nikolina "izlaga vježbe" su prolegomena za grafologiju plesa, disciplinu, koja od publike ne traži da odigra ulogu literarnog teoretičara, već joj nameće poziciju vještaka, istražitelja materijalnog zapisa. Drugim riječima: od matfore, metonimije, plesnih tropa i uzvišenih simboličnih sublimata, naša je pažnja pomaknuta ka ogolejloj materijalnosti pokreta, ka načinima ispisivanja tih pokreta. Plesni podji - materijalni nosilac "zapisa" - zadobiva time posebno mjesto i postaje ključni scenografski element.

Jedan od načina da se promisl nepoverenje prema fenomenu koji hoće da zastraši izom da se ne započinje, već se biva započetim, jeste da se protiv razmišljanja o početku (Peter Szondi je: "Započinjanje je nečisto shvat. Kad o tome ne razmišljamo, znam šta je počinjanje, ali razmišljamo li o njemu - ne znam."). Nužje niz poticaja stalnog otpočinjanja iznova, tako da se "i to više ne računna kao početak"... Repetacija u tom smislu svakako jeste perpetuacija: umnožavanje "početaka" relativna dramatičnost "svetleća", zgrtanje "započinjanja" oduzima patos "začecu".

Kostimografija muzike

Isticanje plana izvođenja može se protumačiti krivo - kao da podrazumeva nazivanje umeća govornika, one tehnike oblikovanja izraza koju pripisujemo retorikom štu relativizacije onoga što se govori. Zato se pri izboru muzike, kao i kostima, svih elemenata koji se pridružuju plesu, postavlja pitanje - ako već ples ne pokazuje mimetičke ili formalno-strukturalne povezanosti sa muzikom - da li je posredni estetski stav tako da se dopadanje ("sviđa mi se ova muzika") ravna po zadovoljstvu plesača? Ne, takvo rešenje možda može da odgovori na "normalne" zahteve publike za esencijalističkim potvrdnjama: "ovo je ples!", ali je pre u pitanju sličanja retorička funkcija izbora upravo tih muzika koje se preoznačavaju u "intimne" kostime" plesača, ne kao dekoracije, maske ili grimase, već kao drugi "objekti" koji u razmaku prema plesu pružaju vlastite otpore "odlačenju".

Beethovenova koračnica u A-duru iz VII simfonije, koja se pojavljuje u prvom Pravdanovom nastupu, opseže na nekoliko nivoa. Tema s varijacijama jasno pogoduje postavi plesa kao sagledavanja materijala iz doslovno radičnih uglova, gde "isto" stalno indukuje "različito". S druge strane, tema je izrazito marširavna, kroz ponavljanje tonova melodije u ritmu marša, stara konvencija iz doba teorije afekata, "jock", končna molitva, "zastajanje konjaka", koja je u predromantičarskoj stilistici dobila sentimentalni nostalgiji prizvuk. Ona upućuje na pozu, marš, narcisoidnu figuru koja se stiči samo-ogleda. Retorička moć takve stilizacije čini da se uprkos, od muzike nezavisnom, oblikovanju plesa traže rezonancije pokreta i strukturalnog plana varijacija. Zato Pravdanov solo stalno izbegava neku naviku da sagledamo estetski kontinuum plesa i muzike, mimo uslovljavanja različitih neevodnih struktura. Da li završna kadencija koja najavljuje temu utiče na to da se Pravdan ponovo neke u areditu prostora? Da li se zbog gromoglasnog orkestarskog tuti treće varijacije svedeni pokret premeštanja u prostoru odjednom ukupirava? Da li svaki pokušaj da okvalifikujem opis ovog plesa posle za osloncem u estetskim svojstvima, upitima koje tražim i pripisujem izvođenju kako bih proizvela to "šta" se izvođi, razumevanje koje će racionalizovati užitak u samoj aktivnosti izvođenja?

Na utiče samo Pravdanov ples naučljivoj pulsu koračnice, Beethovenove varijacije pokušavaju da utaknu sopstveno nametnutom ograničenju arhitektonike ornamentalnog ponavljanja, kao da bi se otisnule u nezavisno polje razvijivosti, isplivavanja subjektivnosti preko regulativne norme klasičarskog oblika. U trenutku kada se po drugi put upletu u teksture jedan drugog, Pravdan korači po jednoj liniji prostora - poprečnoj u odnosu na tipografski sistem linija po kojima se kreće Nikolina - tako što pažljivo markira tragove konjaka. Za sobom ih ostavlja kao sopstvene cipele pored kojih nastavlja da hoda. Kao što i na početku spušta svoju drugu odelu u ugao prostora, košulu koju će kasnije zameniti za istovrnu košulu s kojom je stupio na scenu. "Hodati pored sopstvenih cipela", ponastati se prema selci koja se ima o sebi, kaže holandska poslovica.

Glazbena motivika preustrojava se dakle u "intimne" kostime plesača", i to na način rezistentnih objekata, osamostaljenih elemenata plesne kompozicije, koji pružaju vlastite otpore "odlačenju" u te kompozicione okvire. S druge pak strane, Pravdanovo "bavljenje" s kostimom (višeaktno zatvaranje rukava, opetovano prevlačenje, odzivanje cipela, izuvanje, obuvanje...), u nešto manjem obimu i Nikolino, postiče učinak "vidljivosti" nekog inače posvema diskretnog, nesaglasivog pokretala. Upravo kao i glazba, kostim "igra" u ovoj predstavi upravo zato, što nam je dano da pripisujemo njegovu opstojnost, upravo zato, što akteri - osobito Pravdan - kostim ne "nose", već ga (opred-mačuju).

Solo Duo

Predstava Solo Me podijeljena je, grubo rečeno, u četiri dijela, od kojih svaki traje približno desetak minuta: Pravdanova dionica, Nikolina dionica (Pravdan ostaje na sceni i ustrajno piše u bilježnicu), na polovini predstave kreće paralelno izvođenje obaju aktera, zadnja četvrtina naznačena je glazbeno-svijetlosnim crescendo efektom (uz upotrebu oba temeljna glazbena motiva), pri čemu se u tom zadnjem dijelu više puta oba aktera izmjenjuju na sceni. "Prelom forme" je, dakle, markiran temporalno, moguće ga je sasvim precizno vremenski locirati: prvih dvadesetak minuta, ili drugim riječima, približno do sredine predstave, Pravdan i Nikolina ne dolaze u fizički kontakt, oni čak niti ne ulaze jedno drugome u telesno polje, njihovi telesni volumeni ostaju nedimnuti jedan u odnosu na drugoga (mada ne i u odnosu na publiku, koja je "zvučeni" i u prostor tijela obaju plesača i u prostor predstave). Od polovine izvedbenog vremena dalje, predstava se prelama: akteri ulaze u neposredan fizički kontakt, čime se vizualizira idola dvostrukog, paralelnog sola.

Nakon odvojenih nastupa, pri čemu Pravdan ostaje da boravi u blizini Nikolining solo, dolazi do mešanja, koje bih pokušala da pažljivo odredim. Da, razmjenjuju se materijal, ali ne i reprodukciju, usvajuju li na očigledan način prilagođavaju plesu koji materijal drugog plesača preuzima. Zato, jer ne naglašava razliku između izvedenog i izvedbenog, izostaje i očekivano "sastavljanje", kompozicija dva kontrastna elementa, razvoj i pomirljiva sintetička repriza, jer nije isprva bilo ni dualistička konfrontacija da bi došlo do usaglašavanja. Pri svakom susretu usisno kao da se dve linije slučajno ukrštaju, dodiruju i potom razdvajaju i razmnožavaju - heterofono tkanje gde jedan glas drugom pruža katkad potporu katkad poticaj ili mu indiferentno disonira. Neminovnost razlika pri razmeni materijala nije interesantna po sebi, ona se mora formalizovati, pozitižovati kao intenzivna divergencija pokreta.

2





Dvostruki solo, paralelni odnosc – da li je tako nešto uopće moguće u prostoru, koji je već unaprijed dat (zadan, naddeterminiran, neovisan od neke partikularne volje) kao intersubjektivni? Zamislamo hipotetičku varijaciju na temu dvostrukog sola i reducirajmo pokret obaju aktera: Pravdan i Nikolina sjede 40 minuta, svatko u svom kutu podija i jedan drugome sa okrenuti leđima. Čak i takva radikalna "plesna" partitura zadiruća će nešto od inherentne intersubjektivnosti scenskog prostora. Pravdanovo (hipotetičko) tetradesetminutno sjedenje je moguće prepoznati/protumačiti kao izvedbenu frazu Pravdanovog i samo Pravdanovog ("pravdanovski specifičnog") sjedenja jedino i isključivo u odnosu na Nikolinu, dakle kao "ne-nikolinovsku" sjedeću frazu, i obrnuto. Da, zaista, razlika se "mora formalizovati, postići kao intenzivna divergencija pokreta" upravo zbog "neminovnosti radikale" u izvođenju zamisljene plesne fraze sjedenja. Performativni materijal "sjedenja" (ili bilo koje druge zamisljene plesne fraze, pa čak i dijela te fraze, nekakvog plesnog tonema) konstituiran je u razlici i to u razlici, koja je kao takva formalizirana. Njegov estetski učinak proizveden je kroz materijalnost forme, kroz njenu nabujalu opipljivost.

Time smo došli do točke sa koje više nema povratka. Čak i kada bismo pokušali tvrditi, svatko za sebe, ili drugim riječima, svatko u svojoj misaonoj frazi, da je tekst, koji dolazi sa drugog kraja žice, solistički, da li je to jednako neujednjivo koliko bi bilo i realistično. Nadalje, "neminovnost razlike pri razmeni materijala" bio bi konstatiran kao nezanimljiv, očekivani i besplodni truizam. Produkt takve razmjene mora biti namiran u nekoj određenoj, prepoznatljivoj, kreiranoj formi. Dapače: samo to učbljenje je produkt, čime se, opet, ne želi negirati da je to učbljenje proizvedeno u neposrednom dijalogu sa specifičnim sadržajem, koji ipak nije i ne može biti hijerarhijski odvojen od upravo to i tako kreirane forme.

Na kraju ove zgrade i naugodno pitanje: da li bismo trebali biti nazočarni otvorenim da je ova tekstualna produkcija ne samo "potaknuta" sasvim određenom plesnom produkcijom, već je i sama strukturalna kao – grubo rečeno – ta ista plesna produkcija? Čini se naime da u gestualnu teksturu jednog plesačice druga plesačica upisuje fusnote, u tekst / misao jednog urezuje se fusnote drugog sugovornika/ice, a da pri tome uopće nije jasno, što je to "glavni tekst", a što su "opaske ispod crte".

Režiranje pogleda i konstitucije publike

Ta autorileksiivna primetba upravo podsjeća na: "Vi znate da je znam da me u posmatrate, jer vam ja to i pokazujem", jedan od mogućih performativnih stavova izvođača koji uzvrćaju pogled publici sa sveuču da su na gledati. Gast koji bi posebno bio testarski, kada bi istezao granice između prostora privatnog i javnog, ovdje na poprima činio samozadojvoljstvo, jer se Pravdan i Nikolina sa stavom pogleda-urezati-zauzvrat hvataju u koštac. Dispozicija publike, koja doslovno ogradije zidove scene kao arene događaja i svojom blizinom pritiska i u isto vreme se taje o izvedbeni prostor, označava odmerenu granicu saučestvovanja. Dok se Pravdan osvrće pogledom na javno izvođenje kao na kalcu između situacije "pokazivanja" i onoga "biti pokazanim", Nikolina objektivira odnos publike i izvođača u plesu u kojem traži od gledalaca dodir, te oslonac, drugu fizičku silu koja će joj pomoći da se pozicionira i proizvede pokret.

Istrahivanje duo-solo dijaloga protinje se dakle uvođenjem publike kao "trećeg aktera" u strukturu predstave. Ta struktura, posljedično, nije više samo performativna, ona je i perforinana; njena rupičavost ostavlja mogućnost pretakanja privatnog u javno i javnog u privatno. Publika je zaista uključena u "podjelu rada", ona je natjerana da obavi dio scenskog zadatka za aktere, ali – to mi se čini izuzetno važno – i za sebe. Pravdanovo i Nikolino ulaćenje publike u polje izvedbe bitan je dio uspostavljanja solo-duo odnosa i to posredstvom trećeg aktera, koji nije npr. "publika"; taj treći akter reprezentiran je individualiziranim predstavnicima kolektiviteta, koji "publikom" tek treba postati.

Prva je posljedica tako uspostavljenih koordinata da se razvija igra premještanja uspostavljenih funkcija, kao su skicirane prvotno pripremane. Tako npr. Pravdan uvodi u igru sasvim banalan gestu pucketanja prstima, međutim postupeno po kontekstualizira, ona postaje tzv fikcinje pogledom gista neposredne komunikacije s publikom; gestu u drugom dijelu predstave preuzima Nikolina, njome neposredno komunicira s Pravidanom (npr. u sekvenci, u kojoj upravo pucketanjem prstima umjetnika njegovo kretanje), a na kraju i sa publikom, na koju se obraća s pitanjem što bi ta gesta trebala značiti.

Nikolina zastaje pred nasumce izabranim gledaocem i pucketa prstima:

"What does it mean?"

Žena kojoj se Nikolina obraća, dok ne prestaje da pucketa prstima, odgovara:

"I don't know."

Na šta će Nikolina iz drugog pravca ponovo s nikom koja pucketa prstima pred zbunjenu ženu:

"I don't know either, but here it comes again".

Taj slučaj obraćanja publici zapravo odstupa (što je i logično, jer Nikolina samo reprodukcija Pravidanovu gestu) od prethodno uspostavljenog protokola, u kojem je svako Nikolino iskoračenje u publiku markirano prethodnim polaganjem brojeva 1, 2 i 3 na jednu od linija ("redaka") koreografske rečenice/ sortirani na podju. Svako neposredno uvođenje odabranih gledalaca / gledateljica ne samo u prostor predstave, već – što je u ovom slučaju još bitnije – u plesnu frazu, "koreografsku rečenicu", prethodno

je proklamirano, jasno obilježeno, kao funkcija, kao opseka ispod crte samog koreografskog otvora. Gledatelj dobiva posebnu funkciju, da, naravno da je zadobiva, ali ta funkcija jest opseka, u-reiz u glavni tekst", u tijelo teksta. Pri tome ne treba zaboraviti, da funkcije nisu samo tehnički prijevask, "aparati", nužno iz teksta: one su, u strukturnom smislu, u smislu relacionaln a ne statičkih produkcija značenja, jednako tako važne i neizostavne.

Uvođenje "trećeg aktera" ima i drugu posljedicu, ovoga puta za samu publiku. Gradacija, kojom se izvođači neposredno obraćaju publici, li bolje reći nasumce odabranim reprezentantima publike, kreće od Pravidanovog pogleda, preko geste i nastavlja se Nikolčinim dodirivanjem publike te zaključuje neposrednim verbalnim obraćanjem publici. Nisam sklon pridavanju veće ili manje težine bilo kojemu od ovih načina komuniciranja (vizualnom, taktilnom, verbalnom), ali valja priznati da upravo ovaj zadnji (verbalni) način proizvodnje sasvim poseban učinak. Kada naime Nikolča komunicira sa publikom, ona to čini tako da u jednom slučaju od gledatelja/ce traži da naglas ponovi Nikolčinu riječ, a u drugim slučajevima to što Nikolčina šapuće na uho odabranim reprezentantima publike za sve ostale ostaje nečujno, dakle sekvencio, suspendirano. Gledatelj/gledateljica predstavlja tako gledatelja/gledateljicu za drugog gledatelja/gledateljicu. Ako smo baš mi ti kojima se tajna poruka šapuće na uho, ne preostaje nam drugo nego da svoju funkciju gledatelja delegiramo na drugog gledatelja, jer u tom smo trenutku mi gledati. Ako pak spadamo u znatno veću grupu onih, koji moraju nagadati što je to čuo/la povelišteri gledatelj/ica, onda je to svakako moment frustracije.

Upravo ta nužna frustracija (bez izbora, dakle, da li nem se neka "mesijanska" poruka šapuće na uho li smo samo njeni svjedoci tog) otvara pitanje da li zaista "to saosjećivanje nikako ne znači da predstava konstituira gledatelj"? Solo Me sasvim sigurno ne konstituira participacija publike u smislu participativnog teatra npr. šezdesatih. Na, poetika te predstave počiva na modernoj poetici participacije, koja režira gledateljevičin pogled, koja manipulira premeštanjem funkcija i pogriva se transgresijama, koje tako nastaju. Rekao bih zato da predstavu zaista ne konstituira gledatelj, ali zato i predstava i gledatelj/gledateljica konstituira publiku. Klasična teatrološka pozicija gledaštva smatra konstitutivnim dijelom predstave u tom smislu da bez gledatelja, koj je "svjedok" događanja na sceni, nema niti teatra. U slučaju Solo Me mogli bismo reći da bez gledatelja i predstave nema publike.

Koreografiranje prostora

Trebalo bi razmisliti o prostoru, u kojem se igra ova predstava, o toj četverokutnoj ateri, s isortanim linijama (reči, linije "koreografskog teksta", sa markeranim funkcijama itd., ali također i crtovlje glazbene partiture, pa čak i iatetska staza itd.) i publikom, koja okružuje taj izvođački podij. Na podu se inače igra vrlo mnogo u ovoj predstavi: ne samo da se po njemu hoda li skakaču, akteri predstave ne njemu hodaju četverokutno, Pravidan sjeda na njega punom težinom, na podu se leži, na njemu se čak dubi na glavi, on služi da se na njega odloži kostim, na njemu se ispisuje "koreografska rečenica" itd. Aždali su prijelježeni za podij. Zato se moramo zapitati: kako - i da li uopće - prostor određuje samu izvedbu predstave? "Šta je delo, a šta izvođenje" u ovom slučaju, da li specifičnost prostora na bilo koji način određuje odnosno (povratno?) utječe na koncept predstave? Koliko sam prostor, u kojem se predstava prikazuje, utječe na njenu recepciju?

Prostor je konstitutivan ne samo u onoj mjeri u kojoj je ispisani, već koliko je svjeden na oblik i veličinu koje su nužno potrebne. Dakako, ovaj utisak može da bude uslovljen prividom funkcionalnog zapremanja podija pleom, li on, napro, ukazuje na brisanje patosa distance između auditorija i scene, razdaljine koje proizvodi auru "dela" kojom se izvođači stavljaju u funkciju figura da zastupaju publiku na drugoj uzvišenoj sceni. Blizina nas, otud, periodično, razdvaja, odnosno, omogućava singularno pozicioniranje i članova publike i plesača.

Finale

Relacija dva koreografska projekta u jednoj predstavi jeste inkuzivna disjunkcija koja omogućava singularnost solo kroz virtualni poredak jednog naspram drugog plesača: u efektu, ne i de facto. Nemogućnost odvajanja postaje solo čija je potencijalnost određena time što se ne aktualizuje kao solo - puno iskustvo kupačičtva za singularno uspostavljanje plesača ne-deljanim solo. Nema privilegovanog početka. U-instante, već samo odnos, li indikacija da se tek iz uknuših odnosa uslovljavanja može materijalizovati ta tačka orijentacije za pojedinačni iskup.

Pravidan prevela koljužu, ponovo oblači onu istu, priznajući i izgubivši, u kojoj je započeo koračati svoj pleeri solo. Hodanje nije manje važno od odredništva. Nikolča odnosi svoje brojeve-funkcije i čita Pravidanove bilješke. Tragovi olovke na papiru, tragovi stopala na podiju-ortovlu. Tragovi čije prisustvo za nas postaju tragovi obrisanih tragova. Čak i kada bi se Pravidan i Nikolča odlučili da svoje koreografske solo materijale izvode odvoeno, svatko za sebe i u svojim vlastitim solo predstavama, te hipotetičke solo predstave ne bi više mogle biti solističke, ne bi više mogle biti započete. To se naprosto više ne bi moglo računati kao početak...



A DIS- SO/LO- NANT DU-O

Bojana Milohnić
Aldo Cvejić

Photo: Ljubo Gernulić

...From up-close, and that means in the direct proximity of dancing that Solo Me positioned, or better still, re-presented the audience, I could renounce my writing "about" the performance starting with the concept of "aboutness", as Arthur Danto pragmatically calls the common-sense grappling with the question "What is this performance about?" or, more precisely, "What are we watching?"... as if every artwork had to be necessarily interpretable in the circular relation to that which it "states or enunciates". My unease could have been relieved by appropriate rationalizations, reconfiguring interpretative models: an "impossible" score, multitude of registers of dance articulation, open form, not in terms of programmatic completion of the work (Ljubo Gernulić's opera aperta), but relating to the profusion of formal relations, to the structure syntactically set in motion and to the creation of the effect of transgressing the limits of a predetermined text, as in the inexhaustibly complex serial and aleatoric pieces of music... But this is not a case of an automatic choreographic operation that through purely formalist procedures affirms the open work's character of an 'object' - by weakening the function of the author. The performing itself is rather posited in the productive interstice between the (performed) dancing and (choreographed) writing, where it privileges neither the former nor the latter but chiasmatically intertwines them. Thus occurs a point of cross-section of the event, suppressing, dissolving or deferring attaining knowledge about the "object" of performance, and placing us in a situation of contemplating the event according to performers' particular determinations.

Transfer of movement

Pravdan starts off by displaying a series of gestures (finger snapping or raising a thumb to signify number one with the other hand open or both hands open and stretched out from the top downwards as if it were vertical lettering). These gestures which are supposed to serve as index signs (could it be, I wonder, "the attention mark" or "odd-or-even" game of making decisions?) point here towards a void and configure into a dance phrase that will later be varied by precise procedures of alteration (tempo diminution, loud or silent snapping). This excerpt from the gestural material of Pravdan's solo is not irrelevant, since it points out to the strategy of the performance as a whole (only to the extent of our readiness to accept this performance as "a whole" at all; the interpretative challenge is constructed on the

topical principle, i.e., on interpretative viewpoints: a raised thumb and an open hand or two open hands, etc., can as well be understood as warnings, as numbers or as a game with many other meanings. By means of repetition, this gestural material is transformed into a (dance) phrase and thus delocated from the topic structure of the meaning into a new viewpoint, which acquires a new meaning on the micro-level - the one of the gestural fragment or of the dance phrase. Pravdan's each movement decreases in stability, in opaque unalterable "substance" in which a certain signified would have otherwise been invested - a certain signified or at least a request to interpret the movement as a gesture of "something other" than what lies beneath the form itself or the materialization of performance, because as such as movement is established ("settled") in the space, it will be removed and delocated and turned and twisted from one literal perspective of the audience to another. Pravdan's eyes are directed towards the audience every time before he moves to provoke the audience's gaze "in return", so that this movement should further serve as an impulse for a new movement, one that is relocated and reconfigured as the crossing perspectives of audience reflect it.

Graphology of dance

While a certain arbitrariness of the material structuring is suggested here, for the spectator will be mistaken in her impression that the seductiveness of Pravdan's overt hopping gaze at the audience only reveals himself seduced by our gaze, by the impulses we trigger for him to dance the way "we demand from him, provoke him to do" - the illusion of the fictional contact at close range of audience-performer mutual contemplation - Nikolaica executes a different tactic of evading re-presentation of dance. She starts off by pre-positioning, by re-presenting "fonts", by pronouncing every font name while performing one out of a series of parallel lines on the surface of the space. A dance sentence is written down in different typographical instances, as if different possibilities of speech ask for transposition through appropriate types of handwriting. Nikolaica replays the same dance phrase in a different articulation, as if its musical homologue - i.e., its melodic and rhythmic material, the skeleton or threshold of the recorded music which we hear by recognizing several arrangements of the same music material on the basis of different timbral nuances and densities - did not change at all. It is not the text that is relevant, but the texture, working out not on the thematical variation



but on the typographical and transcriptional. Focus shifted to the "how" from the "what" being performed. Nikola's "exercice de style" are a prolegomenon for a graphology of dance - a discipline which does not demand from spectators to play the role of literary theoreticians, but imposes on them the position of a graphologist, of an examiner of the material script. In other words, our attention is driven away from the metaphor, metonymy and other dance tropes and exalted symbolic sublimates and redirected towards the pure materiality of the movement and the ways these movements are inscribed. The dance stage - the material exponent of this "script" - acquires thus a special place and becomes the key element of stage design.

One of the ways to contemplate the suspicion towards the phenomenon that perplexes with the thesis that one does not begin anything but is always begun, is to develop, against contemplating inception (Peter Sloterdijk: "To begin is a peculiar thing. Not thinking about it, I know what it is, but if I do begin to think about it - in fact I don't know"), a series of impulses for constant re-initation, so that "this also should neither be counted as a beginning anymore"... Thus considered, repetition is certainly a perpetuation; multiplication of "beginnings" renders dramatic moment of the "ending" relative, while the action of assembling "inceptions" takes away the pathos of the "conception".

Costume design of music

To emphasize the performance plane would entail a wrong interpretation - as if it implied the development of the art of speech, which is precisely the technique of utterance ascribed to the rhetorical shield of relativization of the issue spoken. That's why - if the dance itself does not show mimetical or formal and structural analogies with music - a question arises at the point where music, costumes and all the elements which join dance are selected: is it a matter of an aesthetic attitude so that one's taste ("I like this music") is judged by the pleasure of the dancers? Not at all, because this explanation would meet then the "horror" demands of the audience for essentialist affirmation ("this is dance"). It is rather a question of a more complex rhetorical function of the selection of no other but those music pieces to reconfigure into intimate "costumes" of the dancers, not as decorations, masks nor grimaces, but as other "objects" producing in divergence to dance their proper resistance to "clothing".

The march in A-major from Beethoven's Seventh Symphony, serving as the backdrop of Pravdan's first appearance, operates on several levels. The theme with variations clearly suits the staging of dance as a reflection of the material from literally different angles, where "the same" always induces "the different". On the other hand, the musical theme is heavily mannered through the repetition of the melodic steps in the rhythm of the march. This is a convention originating in the

age of the affects theory - a sob), a choral prayer, "lingering footsteps" - overshadowed by sentimental and nostalgic undertones in pre-Romanticist stylistics. It points out to a pose, mannerism, narcissistic figure that stylistically mirrors itself. Thanks to the rhetorical power of this type of stylization, we seek for the resonance between the movement and the structural plane of variations despite the dance being obviously independent of music. Hence Pravdan's solo constantly hinders our habit of grasping the aesthetic continuum from dance to music opposed to the contingent correspondences of different irreducible structures. Is the fact that Pravdan again places himself at the center of the space influenced by the first cadence that announces the recurrence of the theme? Is it because of the stormy loud orchestral tutti of the third variation that the economic repositioning in the space suddenly grows into a larger movement? Do my attempts to qualify the description of this dance need a support in the aesthetic properties, in the epithets that I seek out and ascribe to the performing in order to produce this "what" being performed, an understanding which will succeed in rationalizing pleasure in the very activity of performing?

It is not only Pravdan's dance that escapes the inexorable pulse of the march; Beethoven's variations attempt to fee the self-imposed limitation of the ornamental repetition architectonic, so as to soar to the independent plane of *Durcharbeitung* and allow for the emergence of Romanticist subjectivity beyond the regulative norm of the Classicist form. At the moment when Pravdan and Nikola interweave into one another's textures for the second time, it is by carefully marking the traces of his steps that Pravdan walks on the one and only line of the space - that which is transversal to the typographical line system delineating Nikola's motion. He leaves these traces behind as his own shoes along which he continues to tread. Just as in the beginning he puts down in a corner of the space his other clothes, including the shirt he would afterwards change for the shirt that was identical with the one he was wearing while stepping onto the scene, "To walk next to one's own shoes", to behave with respect to the image one cherishes about oneself, the Dutch proverb has it.

Musical motives are thus reorganized into the "intimate" "costumes" of the dancers", and in the same way as resistant objects, as independent elements of the dance composition offering their own resistance to being "clothed" in these compositional frames. On the other hand, Pravdan's and to a slightly lesser degree Nikola's "dealings" with the costume (for example, he rolls up his sleeves on numerous occasions, repeatedly unlaces, takes off or puts on his shoes) attain the "visibility" effect of an otherwise completely discreet, non-aggressive cover. Inasmuch as the music, the costume "matters" in this production precisely because we are invited to recognize its permanence, precisely because the performers - and especially Pravdan - do not "wear" a costume, but pre-position and object-ify it.



Solo duo

The performance of *Solo Me*, roughly speaking, falls into four parts, all of which last for about ten minutes: Pravdan's section, Nikola's section (in the course of which Pravdan stays on the stage and persistently writes down in his notebook), then parallel performance of both participants from the middle point of the show and finally the last quarter marked with a musical and lighting crescendo effect (with the use of both main



musical motives), wherein on several occasions the two performers replace one another on the stage. "The fracture of the form" is therefore temporally punctuated and can be very precisely located in time: for the first twenty minutes or so, or in other words, approximately until the middle point of the show, Pravdan and Nikolina bear no physical contact, they do not even enter one another's corporeal field, their bodily volumes stay untouched in relation to one another (although not so in relation to the audience, which is

"inserted" into the body space of both dancers as well as into the production space). From the middle point of the performing time on, the show refracts and the participants come into a direct physical contact, whereby the idea of a double parallel solo is visualized.

After their separate acts, Pravdan loitering in the vicinity of Nikolina's solo, there occurs some interference, which I would try to precisely define here. There is no doubt that the materials are

exchanged at this stage, but they are not reproduced, adopted nor evidently adjusted for either dancer who takes over the material from the other one. Since the difference between what is performed and what pertains to performing is not emphasized, an expected "assemblage" or a duo composition is missing. Contrary to what the dialectical process of the sonata form would imply (an exposition of two contrasted elements, a development and a syncretical reprise), there is no recapitulation in unison, because there had



been no dualist confrontation in the first place in order to justify for a reconciliation. It seems as when they meet, two lines accidentally intersect and touch one another in union and then separate and diverge, like in a heterophonous texture where one voice occasionally offers either a support to or an impulse to the other or they dissonate with indifference. The unavoidable difference at the moment of the material exchange is not interesting in itself but has to be formalized and positioned as an intended divergence of movement.

A double solo? A parallel performance? Is such a thing possible at all in the space that is in advance given (assigned, overdetermined, independent from a particular will) as intersubjective? Let us imagine a hypothetical version of the double solo theme and reduce the movement of both performers: Pravdan and Nikolina sitting for 40 minutes, both in their respective corners of the stage and turned backwards to one another. Even this kind of radical "dance" score would retain something of inherent intersubjectivity of the scenic space. Pravdan's (hypothetical) 40-

minutes long sitting can be recognized/interpreted as a performing phrase of Pravdan's and only Pravdan's ("Pravdan-like") sitting only and exclusively in relation to Nikolina, that is to say, only as a "non-Nikolina-like" sitting phrase, and vice versa. The difference, no doubt, "must be formalized, positioned as an intended divergence of the movement" precisely because of "the unavoidable difference" in performing an imagined dance phrase of sitting. The performative material of "sitting" (or of any other imagined dance phrase, even of a part of that phrase, of a certain dance phoneme) is constituted in the difference and only in the difference that is formalized as such. Its aesthetic effect is produced through the materiality of the form, through its fast-grown palpability.

We have thus come to the point of no return. Even if we tried to affirm, either of us for his/her own sake, or in other words, either of us in his/her own meditative phrase, that a text which comes from the other end of the wire is a soliloquy one, that would be as much as unconvincing as it is untruthful. Furthermore, "the unavoidable difference at the point of the material exchange" would be ascertained as an uninteresting, expected and untruthful truism. The product of such an exchange must be impregnated with a certain, recognizable and previously created form. Moreover, this formation is a product in itself, whereby, on the other hand, one does not deny that this formation is produced in a direct dialogue with a specific content which nevertheless is not nor can possibly be hygienically separated from exactly this and in this way created form.

At the end of this reservation there is also an unpleasant question lurking: should we be disappointed after having discovered that this textual production is not only "induced" by a completely determined dance production, but is itself structured as - roughly speaking - this same dance production? It seems, namely, that it is in the gestural texture of one of the two dancers that the other one inscribes his/her footnotes or that it is in the one's text/thought that are engraved the footnotes of the other interlocutor, without being clear at all what the so-called "main text" is as opposed to the "comments below the line".

Standing gaze and constituting audience

This self-reflexive remark precisely resembles the following statement: "You know that I know that you are watching me, because it is me who is actually demonstrating you that". This is one of the possible performative attitudes of the performers who return the gaze to the audience with the awareness of being watched. The gesture that would be counted as conspicuously theatrical, if it were stretching the limits between the private and the public domains, does not acquire cynical self-indulgence here, because Pravdan and Nikolina do tackle the attitude of looking-back-in-return. The disposition of the audience, literally enclosing the walls of the scene as if it were an arena of the event and by its proximity



pressuring the performing space and at the same time rubbing against it, designates a carefully measured extent of participation. Whereas Pravdan uses the gaze to indicate a public performance as a see-saw between a situation of "displaying" and "being displayed", Nikolina objectifies the relationship between the audience and performers in dance by which she demands from a spectator to touch and support her, to give her another physical force that will help her position herself and produce the movement.

The exploration of the duo-solo dialogue thus extends by the introduction of the audience as a "third participant" into the structure of the performance. This structure is, consequently, not just performative anymore, it is perforated, too; ruptured by numerous fissures, it leaves the possibility for the private to transmute into the public domain and vice versa. The audience is really included in "labor division", it is forced to carry out not just a part of the performers' task, but - and this is what I find exceptionally important - its own task as well. Pravdan's and Nikolina's action

of involving the audience in the field of performance is an important part of the establishment of the solo-duo relationship and this is done by the intermediation of the third participant, which is not simply "the audience"; this third participant is represented by individualized representatives of the collective, which has yet to become "the audience".

The first consequence of this established coordinates is an interplay of displacements among already established functions primarily ascribed

to the participants. For instance, Provian introduces into the play a banal gesture of the finger snapping, but then he gradually contextualizes it, so that (together with frowning with his eyes) it becomes a gesture of his direct communication with the audience; this gesture is in the second part undertaken by Nikolaia in order to communicate directly with Provian (in one sequence, for example, it is by snapping her fingers that she directs his motion), and at the end also with the audience, whom she addresses with the question of what would be the real meaning of this gesture.

Nikolaia stops before a randomly chosen spectator and starts snapping her fingers:

"What does it mean?"

Without Nikolaia stopping to snap her fingers, the woman whom she addresses replies:

"I don't know."

Whereupon from the opposite direction, by snapping once again her fingers before the puzzled woman, Nikolaia retorts:

"I don't know either, but here it comes again".

In fact, this case of addressing the audience differs (which is logical, since Nikolaia only reproduces Provian's gesture) from the previously established protocol, where every Nikolaia's stepping forth into the audience is marked with the fact that she previously laid down the numbers 1, 2 and 3 on one of the lines (lines of the choreographic sentence) drawn on the stage. Every immediate introduction of the chosen spectators not just into the space of the performance, but - which is in this case even more significant - into the dance phrase, the "choreographic sentence" itself, was previously proclaimed or clearly marked as a footnote, a comment below the line of the choreographic stave. There is no doubt that the spectator acquires a special function, but this function is actually a comment, an in-scription into the "main text", into the body of the text. One must bear in mind here that footnotes are not just some technical appendix, "device" nor just an unavoidable and harmful by-product of the text; as far as the structure and the relational (and not static production) of meaning are concerned, footnotes are equally indispensable.

The introduction of the "third actor" has another consequence, this time taken by the audience itself. The gradation used by the performers while directly addressing the audience, or better still, only the randomly chosen representatives of the audience, starts from Provian's gaze and gesture, proceeds in Nikolaia's physical contact with the audience and concludes with the direct verbal address to the audience. I am not inclined to attribute a greater or lesser degree of significance to any of these ways of communicating (visual, tactile, verbal), but one should nevertheless admit that it is this last (verbal) way which produces quite an extraordinary effect. When, namely, Nikolaia communicates with the audience, she does this so that in one case she asks spectator to repeat her words loudly while in other cases her whispered conversation with chosen audience representatives remains inaudible, and that means hidden and suspended for all the other spectators. Thus, a spectator represents a spectator for another spectator: if we are the one to whom the secret message is whispered, we can do nothing but delegate our function of the spectator to another spectator, because we are ourselves watched at that moment. On the other hand, if we belong to a much larger group of those who must guess what the privileged spectator had heard, this would certainly be a moment of frustration.

It is this essential frustration (no matter, hence, whether a "messianic" message is whispered to our ear or we are just mute witnesses of this occurring to someone else) that raises the question of whether really "this participation by no means implies that the performance is constituted by the spectator?" There is no doubt that Solo Me is not constituted by the participation of the audience in the sense of the participatory theatre of the sixties (for example). On the contrary, the poetics of this production is based upon the contemporary *proclama* of participation, which stages the spectator's gaze, manipulates by transferring functions and plays with transgressions derived in this way. I would therefore say that the spectator does really not constitute the performance, but that's why both the performance and the spectator constitute the audience. According to the classical position of the theatre studies, spectatorship is considered to be a constitutive part of performance in the sense that there would be no theatre without the spectator who is "the witness" of the occurrence on the stage. In the case of Solo Me we could say that without spectators and performance there would be no audience.

Choreographing the space

We should examine the performance space of this production, that quadrangular arena equipped with lines that are drawn (words or lines of "choreographic text" with marked footnotes, etc., but also with staves as in a musical score, and even with a race track, etc.) and the audience encircling this performance stage. It is on the ground that a great part of this perform-

ance is played: the performers walk and hop about on the floor, they crawl on all fours and throw themselves down to the ground, they lie on the ground and do a headstand, they use the ground for putting a costume aside as well as for writing down the "choreographic sentence", etc. The participants are glued to the stage. That's why we have to ask ourselves: how - and whether at all - the space itself determines the performance of the production? What is it that in this case belongs to "the performance as such" and what to "the medium of performing" and does the specificity of the space in any way determine, i.e., (re)define its concept? To what extent does the space itself, where the performance is shown, influence its reception?

The performing space is constitutive not just to the point of being inscribed, but also of being reduced to the form and the size of what the writing/performing necessitates. Of course, this impression can be conditioned by the illusion of the dancer's filling the stage functionally. Or otherwise, it may indicate the measure of the pathos inherent to the distance between the auditorium and the scene, the distance that produces the aura of the "piece", by means of which the performers are assigned the function of figures in order to represent the audience on another sublime scene. Hence, our proximity, paradoxically, separates us, i.e., enables the singular positioning of both the members of the audience and the dancers.

Finale

The relation between two choreographic projects in one performance is an inclusive disjunction, which enables singularity of the solo through a virtual order of one dancer juxtaposed to the other: in effect but not in fact. The impossibility of a separation of the two renders each of the two solos the potentially determined in that it is not actualized as a solo - a full experience of the capacity for a singular establishment of the dancer not acting in a solo part. There is no privileged beginning nor any Un-instance. What is there is only a relation or an indication that it is yet out of abolished relations of the conditioning that this point of orientation for an individual act can be materialized.

Provian changes his shirt for that same shirt again, sweaty and battered, the shirt in which he began walking his dance solo. Walking itself is not less important than its final destination. Nikolaia takes away her numbers-footnotes and reads Provian's notes. Traces of the pencil left on the paper, traces of the feet left on the stage-stave. Traces, whose presence we perceive, turn into the traces of erased traces. Even if Provian and Nikolaia decided to perform their choreographic materials separately, either of them for his/her own sake and in their own solos, these hypothetical solo performances could not be solo anymore nor could they ever be started again. That could simply no longer count as a beginning...



DVOJBE (OKO) TEATRA

Marin Blažević

Fotografija: Sandra Vitaljić (Kamov, smrtopis /
Moulin Rouge), Thomas Aurin (Helmepis)

Ne imati kazalište znači biti prazna, nesvjesna gomila.

Branko Gavella



"Teatar to nije!" odgovori Vojnović Kamovu. Stotinjak godina poslije zatekao sam se u raspravi s teoretičarima-umjetnikom performansa-teatra. Tema sasvim slučajna: Brezovec. Mojeg sugovornika muči to što: "To je (sljedeće oznake razočaranja i zakašnjenja još uvijek, samo, ipak, previše) teatar".

Nekoliko dana kasnije opet sličnog profila bezrezervno me uvjeravao otkriće u ovo: "Da je model teatra kojim operiraju Jeličić & Rajković već sasvim jasan i sve što oni još upotrebe nade samo su varijacije toga modela, punjenje više-manje istim semantičkim materijalom."

Novoteatarska paradigma, pojednostavljeno rečeno, nada se i razvija iz estetičko-političkog otpora prema dramsko-literarnom i mimetisko-realističkom teatru, materijalu, sredstvima i mehanizmima proizvodnje te ideološkoj funkciji tovrane reprezentacije i njezine institucije, fortificiranog pogona za daljnju, napredniju samo-reprodukciju. Raslojem koji se zbio u prvim desetljećima 20. stoljeća započeo je proces novog samo-upotrebljavanja (upravo samo-insceniranja), re-meta- a zatim i de-razdobljavanja teatra. Sljedećih stolopet godina protječe u naspramama¹ i teoretičara i praktičara oko prvih pitanja: što teatar jest, što bi mogao biti te, dakako, je li ga moguće i kako upotre dokinuti.

Od evodenja na glumca i čarini jednog gledatelja, pa na gestu, gestu, glas, okvir, ugovor, čistu formu, agitprop, čin, učinak, okružnost, akciju, pogled, (živu) silku, krajolik, sustav znakova znakova, događanja, magnet, doživljaj, fluk, energiju, ceremoniju ili pak nulu, do prenošenja metafore teatra u diskurse postmoderne, naročito socijalne teorije, gdje ćemo ga, eliminiramo li okolo njegova nevidljivosti ili problematične izvjetnosti², a istaknemo ona evidentna³, zateći dokovanog u "carstvu speedaksa" (Debord) i potrošenog u "simulacijskom dobu" (Baudillard) - rasteže se pojam, praksa, institucija, situacija, "komplirani fenomen nazvan kazalište" (Gavella). U responu pokušaja da se shvati teatar, krajnje i komplementarne pozicije zauzimaju dvije definicije, konceptualno minimalističke, ali zato maksimalističke po sveobuhvatnosti kojom obdaruju teatar.

Gavella teorija izvedbe uslobožavanja glumačke ličnosti započinje prepoznavanjem čina gledanja već u nutrini čina glume:

... u aktu glumljenja zapravo (su) spojena oba, u ostalim umjetnostima principijelno razdvojeni faktori, naime promatrač i stvaralac. To spajanje poprima još savršeniji oblik kad se ujetimo da je glumac na sceni, kad ga slušaju i gledaju, ne samo nosio: doživljaj gledatelja, već da on mora izazvati isto tako i u sobi i prema sebi stav gledatelja, stvar promatrača, jer samo takvim udvojenjem sebe, samoga, formiranjem gledatelja u samom sebi, može on postati reprezentantom gledaoca izvan sebe. (...) u načinu kako de glumac postoji taj gotovo vrtlogavi čin, to jest da bude istovremeno i gledatelj i glumac, kad i cijele bi glumačke probleme. (Gavella 1967: 158)

U čuvenom razgovoru sa Schechnerom i Kirbyem, Cage postavlja definiciju koju ne želi isključivati:

Jednostavno bih rekao da je kazalište nešto što započinje i oko i uho. /.../ Razlog zbog kojeg sam postavio tako jednostavnu definiciju kazališta je u tome što se po njoj sâm svakodnevni život može promatrati kao kazalište.⁴

Za Gavellu, teatarska situacija (glumac i gledatelj) kao predstavljatelj i promatrač uspostavlja se već unutrašnjim radom samonajdajuće glumačke ličnosti, interaktivnim odnosom organskih doživljaja i spontano probuđene samo-proizlazačke instance (unutrašnjeg gledatelja), koja neprekidnim prebavljanjem nad nutrinom, negasnim, amorfnim organskim materijalom teatra i regulira postupeno sagledavanje pa oblikovanje i uslobožavanje ne samo unutrašnjeg lemalnog - osjetljivo-dobitljivo-refleksnog - materijale i vanjskih - u odnosu na svakodnevno gestu-govor deformiranih - akustičkih i vizualnih prijenosnih sredstava, nego i glumačke osobnosti i glumčeve osobe, u estetičkom i etičkom smislu. Glumac djeluje tako da svojom akcijom pobuđuje unutrašnju radnju u vanjskom gledatelju: (u gledanja-dobitljavanja (gluma glumca) trebao bi izazvati neku vrst neokrivne, dakako potencijalne glume u gledatelju. Su-igra stvarnog i potencijalnog glumca i gledatelja osovina je stvaralačkog procesa koji bi baš u teatru mogao proizvesti iznimnu zajednicu.⁵

Premda je takvo unutrašnje - organsko, teatarsko - zbivanje s posebnim vanjskim učinkom naročito izraženo pod utjecajem estetskih doživljaja, ono nas pro-izvodi / u našem svakodnevju, u kojem (se) glumimo i gledamo (se), ne samo kad stavljamo maske na lice i prihvaćamo uloge u kulturnim predstavama-izvedbama, nego i kad se nalazimo na pozornici / u gledalstvu svojeg osobnog, upravo intimnog, unutrašnjeg, nepreglednog teatra.

Za Cagea, svak čim percipiraju već je potencijalno teatarsko akustivo, jer nas može konstituirati kao gledatelje-slusatelje onih pojava koje su započinje našu pažnju, pa su se izjevom iz tijeka automatizirano primanja i procesiranja opajajućih našle u polju zamijećenog⁶ zbivanja, što se ističe doživljaju ali i semantičkom ulaganju, pa time već zadobiva ulogu u reprezentacijskoj situaciji, dakle postaje

¹ ... u doba povijesnih avangardi i glavom placati, a danas, u post-met/trans-avangardnim mrežama produkcija, festivala, studija i konferencija naprosto solidno plućima...

² i proces nastajanja, potencijale izvedbe tijela, postupke razotkrivanja napakova, čak lomova u reprezentacijskoj situaciji, od strukture znaka do konstrukcija identiteta, ...

³ i reprezentativnost, mimetičnost, konotativnost, kulturnu, sedukciju, identifikaciju, fikciju...

⁴ Cage nastavlja: i find that most interesting when one finds something in the environment to look at. If you're in a room and a record is playing and the window is open and there's some breeze and a curtain is blowing, that's sufficient, it seems to me, to produce a theatrical experience. (20)

⁵ U članku "Gledatelj u običnosti" (Kazalište i javnost) Gavella (1993) pije: Kazalište svake večeri iz beskonačnog skupa slučajno okupljenih pojedinaca stvara živu, organiziranu zajednicu, koja je obješte kao kolektiv, proizvodi svoju zajedničku društvenu poruku u skupini vlastitog dramatičnog akcija što povremeno i uključuje glumce i publiku, autora i slušatelje, djelo i njegove žive nastaje. (prev. Ivana Brako Baršić)

Suigru (izrazom usloboženih i prenošenih) organskih doživljaja glumca i gledatelja valja razlikovati od lanaca empatije na relaciji fikcionalni (u-glumac) gledatelj i obitno. Gavella zaključuje: Mi glumca ne ponašamo slušanjem i gledanjem. To slušanje i gledanje je samo prijenosno sredstvo, ne glumce potičemo tako, da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi, koji su u životu prikladni i regulatori ili akcija. Gluma dakle nije "Schauspiel" niti "troupe", već - st vjero vjero - "Mitspiel". (1971)

⁶ ... u smislu promatranjem-slušanjem sada uslobožen, u nekom su uvijek razmjerstvenom obliku i osjetljivost, naročito...

teorijskog diskursa, nad modelom, idejom, problemom predstave, tjeplom, tempo-ritmom izvedbe, izložbe, nad radnjom, pažnjom, afektivnom memorijom, samozasjećanjem, vjerno, čak sценским šarmom, uopće psihičkim životom izvođača, kao i nad tjeplom, pokretom, mislima? Pitam se samo, koliko smo danas nekom modelu i semantičkom materijalu spremni dati vremena i prostora, prije nego što zaključimo - argumentima teorije i tržišta podupri - da je taj teatar potonuo tamo gdje je sve sasvim jasno? I bacimo se na novi model. Hoćemo li, stignemo li, usudimo li se još uvijek preuzeti rizik odgovornog prikupljanja kompleksnog procesa konfektacije i aktualizacije neke predstave - bilo doslovnim ulaskom u izvedbu, sugrajanjem ili diskurziviranjem oko nje, umjesto da brže-bolje isključujemo ono što čini nam se da je višak odnošenog talog oko modela, a potom isključimo i sam - već pre-obraden - model?

1.2.

Brezovc/Kamov, smrtopis / Moulin Rouge toliko je radikalno previše, ipak, još uvijek, samo teatar da postaje sumnjiv. Je li to već strategija (ili opet samo simulacija?) novog rizika?

2.2.

Heimspiel je nova predstava Nataše Rajković i Bobe Jelčića. Model je radikaliziran, sve do ne-operativnosti, pa ironiziran, ispremut, na koncu i ukinut. Semantički se ubrzano prazni, osim kad se razlazi - va - baš teorijski.

1.3., 2.3.

Naizgled, obje predstave, prvi nezastupljivo, druga nešto ipoređi ali ipak, tonu u otpadne vode novog teatra pod teretom viškova koje povlače ne samo iz već starih novog nego i onog odavno izlataškog dramskog pa redateljskog teatra: reprezentativnost, fikcionalnost, narativnost, iznemost, teatralnost, još i metateatralnost, pa spektakularnost, interpretabilnost, kontekstualnost, personalnost, uopće, svekolika mrska razvidna referencijalnost, ma koliko isprekidana i razbaceana bila, čim u prvom nekeu naku kurentnu teoriju među nije zgodila, potpisuje tim predstavama osudu na povijest. Pa kad još i jedna i druga u svom ionako - na, ponavljam, naizgled - skučenom obzoru značajnu pažnju posvećuju banalnom, svakodnevu i osobnoj priči ili prezenom zabavljačkom žanru kao što je mjuzikl, razlici za otpis iz relevantne rasprave o novom novom novom... teataru zabrinjavajuće se množe. I **Kamov** i **Heimspiel** naprosto ispadaju iz matice i matrice najnovijeg novog teatra. Ipak, u toj posvećenoj zaošlosti izvedbe obje predstave dovode nas do obrata koji, usudio bih se reći, dovode u pitanje spomenuti potpis i otpis.

1.4.

Pitka i tjesna scena **Kamova**, zatvorena straga kulisama i oslikanim zastorom, zatvorena izvođačima (glumcima i glazbenicima), podrtava pod teretom predstavljачkog materijala i pritiskom izvedbe koja upravo vapi za dodatnim prostorom u kojem će razbuktati sav svoj suzbijeni naboj. Prelijeva se predstava-izvedba preko ruba scene, pribija gledatelje uz stolice i zidove, pa kad se već čini da bi se čitav gomilanjem i kovitlanjem zagušen prostor mogao rasprsnuti, scena se u posljednjem trenutku rastvara: kulle se pomiru u stranu, cijeli središnji komad scenografije odmiče u dubinu pozornice, a oslobodeni prostor podigne poprimiti zastrašujuće razmjere, po horizontali, vertikali, u perspektivi. I dok se čini da ovaj otkinuti komad nezastupljivo kizi prema stražnjem zidu pozornice, da će, uz glazbeni kreklend, ovin svojom masom uderiti u taj zid (pri čemu?), erušiti ga i probiti se na ulicu, u grad, iva do Katalonije -Makadonje, u to novootvoreno prostiranje, zastrašujuće groto, taj demonski žulduć, uplovljavaju barke, pa brod, pa podmornica, spušta se konstruktivističko-futurističko sunce-zupčanik, momari iskaču iz dimnjaka, morske sirene podvijaču skaču¹⁶, pripadnici albanske narodnosti utapaju se u plju. Žito komlari u zagriju Gertrude Munitz koja u ekstat vrli pjesmu Josipe Lisac, komešaju se krajolci - i razdoblja: usljed nagle ekspanzije prostora razvija se snažan vjeter koji zapuhuje lica gledatelja u njezicer: hoće li nas usisati taj divovski njeziceri organizam, ili je to ipak samo teatar, koji žijeva kao grob?

2.4.

Prvi dio **Heimspiela** odvija se u prostoru podjeljenom na osam polja, zapravo soba koje nisu odvojene zidovima nego nazrečene žicama na podu, utičnicama u zraku, ponekim komadom namještaja i lampama upuštenim u desetak metara visokog stropa. U tim poljima-sobama osmero glumaca izvodi svoje prešišno narativne zadatke, a gledatelj slobodno šecu prostorom. Čini se, sve je paralelno događanje zamišljeno kao neprekidno rasipanje i biranjeje novih i novih, bitavih, mikro-teatarskih situacija: jer pored osam prizora/priča/zadataka i onoliko zasebnih izvedaba i predstava koliko se prostorom kreće gledatelj, tu se u svakom trenutku izmjenjuju zadaci/uloge između gledatelja i glumaca¹⁷, a isto uspostavljaju i rastavljaju teatarski odnosi između samih gledatelja¹⁸. No iznenada, dok su gledatelji zabavljani svojom novom interstičnom ulogom (gledatelja-redatelja-glumaca-likova) u svojevrsnoj

hibridnoj i dinamičnoj ne-konstataci, kao što su na primer Wilson, Gruber, Bausch, Pabst ili Soc. Raffaello Sanzio, Oskaro, čim se prelazimo u gledajuću produkciju i tržišta, izg namer novog teatra tu će se dati teatar kao skupa niz dugotrajne kvalitete i glasne uvidnice cunatog kulturnog turizma. Prenda njihovu dugotrajnost, vodeću ulogu u diskursu, intelektualiziran i radje među izvedbenim čistim razmjernima, ta izvedbenostaju ekskluzivnu tradicijom i metodu koje su jedni protagonisti osiguravali domaći njihove estetičke inventivnosti, čak zašluge za obrate i borbe u ekloptivna paradigma, svojom domaćinom, pa s vremenom i komercijalizacijom, čak komodifikacijom, velikan također - baš kao i njihovi sekundanti - ne mogu izbjeći pitanje o etici i politici izvedbe/predstave koja nagloja estetička uopćila pa i tenozirana etika i politička gledila u prono koji je novi teatar koji post-dramati rasputio razvoja-estetičkom, odnosa započinom na obnavljanju onog ikada-izlataškog socio-političko-estetičkog sustava koji baš hijerarhijskom utroju i svojju konačnosti.

¹⁴ G teorijom isporodi ili bez nje, novosteatenska se zajednica još uvijek nije oslobodila i onih dekonstrukativnih evaluacija trivijnog tipa: Tamo i tamo s / i / to / to su već redili prije 20 godina, što još gleda Wilsona i Bauscha, to je je kao Gestralt, ovaj kao Welter Group, ovaj ina previde Grot i Benda, pa Forced Entertainment, još je Ristic..., a nek...

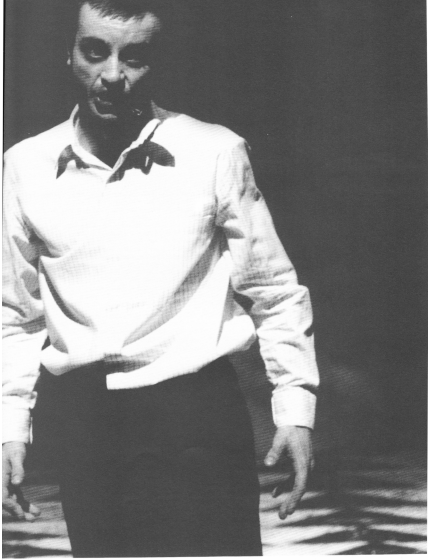
¹⁵ Neka nas ne zavara prividno odsutvo osnovnih uvjeta dramskog teatra, je mogući fikcionalni svijet zatečen je mogućom teorijskom raspravom, a valjalo artoprevidno odnosa takoder postoj: izvedba ne predstavlja fikcionalne likove, ali zato zastupa teorijsku poziciju. Teko se čini primjeri da je u oba slučaja na djelu određena vrsta dramskog sukoba, prenda na drugini predstavljačkim planovima i o drukčijim uticima.

¹⁶ U kostimu jedne od sliera performerica Anica Tomić autoreferencijalnim tnom u njezbu upozorava na izvedbu svojeg središnjeg performansa **Čini maraton**.

¹⁷ ... koji neprekidno glume gledajući gledatelje, a do određene mjere i gledatelja propuštaju isključivo i barem prema njihovim namjerama usmjeruju svojim akcijom.

¹⁸ ... koji gledaju jedni druge kako gledaju, kreću se, razgovaraju s glumcima, izvode i predstavljaju.





Heimspiela sam prvi puta gledao u Hannoveru, u prostoru u kojem je izvorno postajao (Bühnenfest), dakle na materijalnom polju glumaca. Prviom govorinjom na Eurokuz glazbe i jezikovno je samo najednoličnije transformirano. Od preloženja u novi prostor, njezini i miš i od iznornog po stoga iznornog gledatelja i njeguje, samo ozbiljni problemi prouzročio je pokušaj djelomičnog prenešenja u novi jezik, engleski, koji je glumcima ipak amonjio manevarski prostor za improvizaciju (a moglo bi se reći i - manipulaciju) a već preloženim izvedbama predstavljajući materijalom u pred-postavljenim materijalima i odgovorima na provokacije i pitanja gledatelja. Osim toga, činjenica da su govorili drugaćijim jezikom i jezikom ili engleskim nego gledatelj smatrao ih je izdvojen iz grupe gledatelja kao sudionika izvedbe predstave. Jednaka radica kao izvedba prošle odnosa onemogućila je ritmičnu glumicu koja je u hrvatskoj izvedbi Heimspiela mogla proizvoditi opisane efekte.



38. Koncept slobodne igre, u kojem Derinda nastupa u eseu "Struktura, znak i igra u obradi Jevrejske znanosti", ovdje se koristi govoro proizlazi u svojem prvom, polazišnom značenju: "slobodna igra uvijek je međusobna igra odsutnosti-prisutnosti..."

36. Prenda, u pojedinih izvedbama Heimspiela, svojevrsna hiperverbalizacija i hiperintencionalizacija do koje dolazi uslijed višestrukog izvedbenog simultaniizma, miješanja govora i glaseva izvođača (glumica) i gledatelja, može proizvesti sličan efekt.

37. ... kao komentar, ironija, asocijacija, potencijalnije značenja, sličnosti stanja ili posebnih ugodita...

38. Jasmina Telatovic - Kamova

39. Katarina Blahović Derinda kao Josipa Lisac-Gertrude Munkit

40. Suzana Brezovic

41. ... dakako, onaj njegov metaforički program.

42. ... kao "complex network of connected drives, intensities, energy points and currents" (Jefimen 1999b: 41).

2.7.

Verbalni znakovi dominiraju u Heimspieli. Tu se govori gotovo neprekidno, često uglav. Posebno u dijelu predstave prije prvog obrata, simulirana izvedba u svih osam postaja-prizorita proizlodi začudne vizualne efekte: od slušateljnih? suglasja do disonantnih sklopova, od zvukovnih vibracija i sazvoja otkrivanja riječi, preko nestalih ritmičkih struktura na rubu disonancije, do iznenađenih sudara razbacanih informacija, možebitnih čestica narativa, ili presjeka privremeno ipak razaznatljivih narativnih linija. I oni gledatelji koji odaberu samo jednu od soba bez zidova teško će se koncentrirati na samo jedan tok izvedbe, a posebno iskustvo tog kolokalnog simultaniizma doživljevaju da oni koji se odluču kretati od sobe do sobe, preko zidova, ili pak smjestu negdje u sredini dvorane, u naznačenom hodniku stana. Uslijed višestrukih preklapanja, razlika, stupanja i preklapanja zvukovnih, ritmičkih, sintaktičkih, semantičkih i narativnih razina govorne izvedbe, ali i zamora gledatelja u neprekidnom gibanju, postepeno se rastapa sposobnost percepcijskog razabiranja izvorišta glasa (ali i glasa). To komatiranje zvukova, glaseva, govora, taj spontani testirani pollog, pro-izvedba korpo-realizirane intertekstualnosti, odnose unutar reprezentacijske situacije teatra čini koji nejasnjima: koga se to čuje, tko, zapravo, neprekidno, govori??

Podjela uloga/glaseva postaje jasnija tek nakon obrata, već zbog naporeda sudionika predstave izvedbe u prostoru, konačno vidljivo podijeljenom na gledateljski i pozornicu, no i tada dolazi do zamjene, jer osim što se glumci otvoreno obraćaju njima i gledatelj predložu o čemu bi se moglo - razgovoriti. Kako se na planu fikcionalnog svijeta sada svi nalaze u jednoj sobi, dnevnom boravku, premda bez zidova, jedan od glumaca, ne bez meta-isto-ironije usmjerene prema reprezentacijskim nesposobnostima predstave i njezinih sudionika, zamoli za "malo tišine", jer je "pomalo besmisleno da toliki broj ljudi odjednom razgovara?".

U Heimspieli glazbe gotovo i nema. A u Kamov, smrtopis / Moulin Rouge glazba napada i opsjeda. Ako su su-dionici Heimspiela, glumci-izvođači i gledatelji-promatrači, zajednici relativno slobodnom igrom na svim razinama (ali ne i u svim fazama) izvedbe-predstave, od zvuka, preko kretanja, do narativa, između fikcije i zbilje, pozicija i akcija kroz razne i presjeka reprezentacijskih situacija (sve do drugog obrata)?, u Kamovu vas od postapanja može spasiti jedino borba za neku novu pri-sobnost, prisutnost nekom pred-po-stavljenom sebi kroz su-igru doživljava s glumcem, onim (isthmim) izvan sebe i onim potencijalnim u ovdje-sada doživljajućem-udvajajućem sebi. Sve do doživljajnog potresa...

Premda činjenica da se govori u posebnim okolnostima predstavljanja u teatru nužno zahtijeva određeni stupanj nagiba intonacije prema teatralnosti, u Heimspieli kao se nastoji minimalizirati pa scenski govor približiti svakodnevnom, privatnom, konverzacijskom ili ispoljednom.

1.7.

Nesput Heimspieli, govor u Kamovu nastoji se napregnuto teatralnom izvedbom sveći na praznu teatralnost, desantantizam, a u krajnosti i, paradoksalno, deventualizam. Uvijek rečeno nulte razina od koje se govori u Kamovu tek počinje razvijati već je bogato diskonirana intonacija kojom su riječi i rečenice uobličene tako da glumcima (ne samo) govorna izvedba smjestu otkriva visok - ponavljam, tek počeni - stupanj teatralne egzaltacije, suzdržane ili razdražene, ovisno o predstavljačkoj funkciji. Ta je već uporište povišena i obilježena izražajna baza, povezana dakako i s odgovarajućim postavom glasa i tijela, uporište zaletima izvedbe prema onom artaudovskom zadatku: "izvlačenje iz govora mogućnosti šmežanja izvan riječi, razvoju riječi u prostoru". Semantički nalog riječi i rečenice nastupa se u njezinom tekstu, zvuku koji ju raz-iz-obličuje. Na djelu su dva postupka. Ili se govor pristupa u pjes, k tome često višeglasni i polifunkcionalan?, koji riječ naprije proširuje i semantizira i zvukovno da bi ubrzo ipak radio komplicitu strukturu zvukova iz kojih je bila trenutačno stopljena i prelio se preko međa dohvatljiva značenja u afekcijske melodijske vrtove. Ili hipertrofiranu intonacijske amplitude uzrokuje progresivni napaad artikulacije, napačkanje riječi i cijelih rečenica u krlušine koje se potom silavaju u riku, vapije, gemljanje?, jecanje, cviljenje, dihtanje, pištanje, nakanje, deranje, životinjsko zavijanje?, khotanje, pljuvanje, dihtanje, na koncu i primordijalni, gust, hrapav, vibrirajući, suzama smotan - krik: iz krluših žila mahinotno tijelo istisnut, sukija kroz krvava usta glumice? i silovito se širi cijelim prostorom (doduše, uz pomoć zvučnika) kao kuga, "zamaz prema vanjšnosti iz dna otvorene okruženosti".

U klimaksima patosa teatralizacija, kombiniranim djelovanjem ali i nadmetanjem raskešne glazbe i hipertrofiranog verbalnog deklama, uzdiže se glazbeno-govorna izvedba Kamova naprije nadomak konkratnosti i prostornosti, materijalnosti i krlušnosti na artaudov način?, da bi se u posebnim izvedbama - pod pojačanim pritiskom izvođačkih tijela, koja se?42 odupiru potpunju tehničkoj kontroli, okamenjavaju u jasnoj artikulaciji i preciznoj gestikulaciji, ali i klatrim magično-magnetnim meta-oblicima istinskih hijeroglifa - nektježno nasprija u buci.

Ipak, kako u predstavi Kamov, smrtopis / Moulin Rouge pomiriti onu ekskluzivnu moć teatra da bude "jedno mjesto na svijetu i posljednje skupno sredstvo koje nien pristaje da izvan djelujemo na organizam" (reče Artaud), i činjenica da su u izvedbi takva zadatka upitana dva priznata žanra, muzički i melodrama, ustajala na onu žanrovske hijerije, ondje gdje se izvedbena umjetnost preobraza u industriju zabave? Gdje popularna i masovna kultura zatire svaku perspektivu artaudovskog koncepta djelotvorne, štovile istinske kulture. Čemu, zapravo, taj raz između različitih urika i nakupine lakih nota?

Izvedbe **Heimspiels** proističu, struktura predstave/prinje postepeno se ustaljuje, a obruč fikcije stiče oko gledatelja. Sve manje su izvođači, a sve više predstavljačka funkcije, umalo likovi, gledatelji sada mogu biti nakon prvog a posebno drugog obrata), rasterećeni od prijašnjih ovlasti i zadataka⁴⁰, prusmjerni pažnju su svoje izvedbe predstave na izvedu predstave pred sobom:

Gledatelj može pokušati sastaviti priču, premda će mu licencijska cjelina i neprekidno krivudati osnovna linija: točke gledaštu u kojima se samo privremeno sabiru simultanim izvođenjem disperzirane informacije (između citaloga i o igarsima i njihovim odrazima), te iz kojih se kaznije prate isprekidane narativne krivulje, čime o ruti kretanja gledatelja prije obrata.

iz, gledatelj se može dati u potragu za povlaštenim iznucima isprispovjednice, signalima (autobiografskog, ne sasvim fikcionalnog, autentičnog) iako često veli red sari autentič koji odasile izveđa osobnog predstavljačak-narativnog materijala. Naime, Jelčić i Rajković i ovog su puta temeljni materijal prikupili, razradili i oblikovali izravno u procesu rada s glumcima-izvođačima, bez normativnih naloga dramsko-literarnog predloška, zbog čega je ne samo deljivihariziran odnos između glumaca i likova nego i hijerarhijska pozicija dramaturga i redatelja dovedena u stanje produktivne neispisnosti, bez oslonca i zaklada u tekstu i u stalnoj ovisanosti od glumaca-izvođača. Time je prijava iznaitno prežirano ono neodređeno područje predstavljanja u kojem osobnost dobija priliku za punji razmah, od sastave (svake) priče i razvoja lika od individualiziranja iznaita i stava u fazi nastajanja predstave, ali i tijekom svoje pojedinačne izvedbe.⁴⁴

8. nesposobnost na pukičnu u reprezentacijskoj strukturi, nezainteresiran za razlučivanje fiktionalnog od izajskog identiteta, prirodno od umjetnog znaka, ispitivanje uspješnosti, dekle realizacije performansa, gledatelj se može, propuštenu umijomom djelovanju fiktionalizacije, upuštiti u interpretaciju predstave/prilike, koja bi se, recimo, mogla zavrsiti oko raspara i na kraju nemogućnosti uspostavljanja održavanja komunikacije, npr. u tehnici fiktionalne situaciji orijentacije drame: došli su poći.

ili, umjesto da traži za zajedničkim interpretativnim nazivnikom⁴⁸, gledatelj može pokušati razvstaviti prikupljene informacije, slagati fragmente pojedinih osobnih priča, ukritkivati izdvojene perspektive, samo naznačiti karaktere, dok izmišlja iz razdvojenih maske tipa ili se bezuspješno trudi usidriti u autentičnu funkciju na književnoj ili filmskoj sceni.

No, proizvedla narativu, dvojbenost performativa, identitet izvođača, ne-agiranje karaktera, pa onda i osobnost, svakodnevnost, intimitet, banalnost, sve su to otvorene teme koje **Heimspiel** nasleduje iz **Promatiranja**, **Usporavanja** i **Nesigurne priče**, ali se na njima ne zaustavlja. Prendu sa i svim dosadašnjim predstavama civilne predstavljanja, dramaturškog struktura i postupci bili evidentni, a fiktionalizacija svega zbijanja ničim zaprečenom (ali ni obaveznom), uvijek je osobnost izvedbe, relativna sloboda igre, izbjela u prvi plan, čak i u dramaturški čvrsto zaokružuju, metateatarskoj, pa moglo bi se reći i programskoj **Nesigurnoj priči**. U **Heimspielu**, međutim, čini se da su svi poetički (već) standardi najprej radikalizirani (do prvog izvedbe), a potom progresivno funkcionalizirani. Postepeno zatvaranje intertekstnih polja predstave, betoniranje dramaturške konstrukcije (na temelju priznatoj poročnosti), a nakon drugog izvedbe i ustrojavanje obilježja *zavna*⁴⁶, *stijel*⁴⁷, oblika i sustava komuniciranja⁴⁸, neočekivano transformira **Heimspiel** u sasvim konvencionalnu predstavu. A ta zbunjivaja transformacija, širok dramaturški i od znanstve otvorenosti izvedbe do strogog predstavljajčkog završni, mogla bi nes navesti na pomisao da se **Heimspiel** ne odvija samo na narativnom, fiktionalnom, performativnom i interpretativnom planu, nego možda prelazni provodi i - posredstvom izvedbe-predstave a ne izgovorenog teksta - *tanjirski* *osposuje* i *možda* *beli* *u* *istotam* *i* *ne* *ne* *ne*.

Drugi očitost u predstavi *Helmspiel* označit će jedna replika: "Ili oni uopće nisu ovdje. Misli se na gledatelje"

I dok **Heimspielu** prethodi dramaturško-redateljske osmišljene radionice⁴⁹, proces traženja za izvorima i materijalima buduće predstave, niz svakodnevnih i privatnih, malih is-pri-povjesti, situacija i događaja intimnih problema i doživljaja, dike tekstovi niskog stupnja kulturne reprezentativnosti i samo politično-estetske vrijednosti...

1.8.

... Kamov, smrtopis / *Moulin Rouge* guta, probavlja, izbacuje i izbacuje nepreglednu količinu literarnog, dramskog, filmskog, poetskog, uopće i visoko i popularno estetičkog, pa političkog, kulturnog, nacionalnog, zavičajnog, tradicijskog, filozofskog, povijesnog, mitskog kapitala⁸⁰.

Na mjestu predloška prijevate zaigrali su zapletani lanci (inter-tekstualnih-medijalnih) transpozicija: životopis **Kamova** i njegov protokolonistički opus najprije su transponirani – na bazis susjedne tvorbe – u Snaiderovu neoklasičističku dramaturgu **Kamov, smrtopis**, a da bi se u tu flešu moglo transponirati i Snaiderova osobna intelektualno-ideološko-umjetnička (d)pozicija⁸¹, otav taj paket potpuno persiflažno je transponiran u muziku, koja već svojim žanrovskim kodom tragično transponira u melodramsko, političko u revulsijsko, estetsko u klič, pa prijedb transpozicija montiranih citirajki, šokaj i žakaj u žakaj, stas: potiskaj za akciju. Klasičnim Brežnevovim konoklasičnim zahvatom sam muzikaj je transponiran u razbi-muziku, raspada se u znoj, trzaje, urlik i klič, levi i masu, i pak oavjetniz zavljudinim konoklasičnim. Anvopadu trine, dvije i gljebini motaj povezani s konoklasičnim

⁴² ... li pak - ovisno o perspektivi - uzapćeni igrom koju im nameće svo vidljiva vlast glumaca napajana dokom i predušćenom strukturom predstavljanja.

[illegible]

⁴⁸ : principio: semantičko praznjenje zvečodnevne konfuzije.

48 - drama: situacije, konverzacije, psihološki kompleksnih odnosa među i u ličnostima

47 *Journal of Management Inquiry* 18(1)

⁴⁸ - gotovo gašenje posredujuće instance između uređajskih i vanjskog komunikacijskog sustava (Fleiss, 2005)

⁴⁹ Radionica je druga od sedam faza unutar slijeda odnosi na proces izvedbe predstave prema Schechneru (16-21).

[illegible]

⁵⁶ „na što u porroji i polojnoj avajci Snajderove drame upućuje Siba (Pfeifer) (1997)“

naslovljena je sprava Hrvatska gluma: na jednolicno, polu-hor Hrvatske koje se može svitati i kao jednolicno, starije naslovljeno u hrvatskom glumištu ali i uobičajeno sakralizirano obrascu akademiziranoj kazališnoj govoru kao njegova zakonski određena sredstva općenito nastavlja se i pjesma Miro koji nije obratnica kao nikakova druga pjesma.

Dok glumci čuvaju i Slobodu na sudici za historijsku tugu Mirova protivka Karmov ići "neguje hrvatske pučke glume" pa zaista doživio samo posao kaptala.

50. Tamo, pod izvratnom sunom jugu, u katalonjskoj javnoj kući, gdje Doner mu se drugi puta "dvoji", ali više ne bježe prepoznati, avangardnog junaka ikonoklasta nepoželjnu žalosni smrt od gladi, u ponoru doživljava pr: paradoksalno, njemu je uputio "Hruda pod Velikost" uvijek već i, dobivši "tamog predstava". Nasuprot iscjepim avangardnom "kaptala", pod retro-tele-vizualizacijom kazališta normalno besposni odlazi iz Hrvatske glumišta u Makedoniju i tamo ga dočeka iznad knuša i bunkre, od produkcije ujeta do glumaca spremnih na glumu "bez napora". Ili su u Hrvatskoj postali djelatnici o nevoljivosti svoj teatar na glumcima kaznima, a u Makedoniji sam upravo i glumci na ostavljaju najduže prodome. Makedonski su glumci bez većih teškoća, prilikom svoga tjelesa, odgovorili na Karmov stih "Pisane narancu" iz zahtjeva Jozija Groskopskog: "Idite jedine". Prodaje u Zagrebu pod glumcima izvestiti ne duguje glumci-predstave izvestiti (Brezovica 2003). Dodajmo još jedan autobiografski detalj: romne pripremanje u predstavi: stih: kraj Brezovica konoklastičke predstave baš u makedonskom glumištu nije samo njegova profesionalna nego i privatna realizacija. Kiti, Karmovljevu smu ljubav, u Karmovu glumi reditelja supruge, Suzane Brezovice, vodila je mnogih njegovih makedonskih predstava.

51. Teko je odložiti živu ustrojenu analizu napredova (Karmov, Brezovica predstava i Lufmanova tina, no tog nam se iznova valja osloboditi: želimo li konačno sići do glumci-gledatelja izvesti.

52. ... o koji sam plaću u Franciji: bi 21 (2001) pjevom predstave *Veliki meštar sviju hula*.

53. ... posebno nakon što u predstavi "Hulapi odjednom" iznena glumci dužna u punom sjaju.

54. ... od teatra u teataru do preklopljenja glumaca pred očima.

55. ... u jednom trenutku glumci doslovno hoda po naslona: ma stolica, preko glava gledatelja: dug glumac ometa dir-gatali izlazi.

56. ... planove, tokusa, žanrova, stilova, vješt, registara, tipova, modusa, prirozi, sila, tijela ... predstave izvesti: ... koji određuju i uređuju fikcionalni svijet: navedena struktura, odnos komunikacijskih sustava, dramaturgija, režija, prostori i vremenski raspored predstavljanja.

57. ... bilo kao sugovornika uključeno u predstavi na planu fikcionalne priče (kad gledatelj postaje jedan od likova u priči ili glumci-izvođači ili lik-ost u kojim se upravo priči) ili aktualne izvedbe (kad izvođač-glumci i gledatelj-izvođač stupaju u neposredan kontakt, raspravlja se i bježi pri izvedbenim zadacima, bilo kao gledatelj sa zadržanim osvjetlom, čak onima redateljsko-dramaturškog tipa (određivanje rasporeda i trajanja gledanja-staljanja pojednog prizora).

58. ... sa svim pripadajim konotacijama, od nezdravo do objektivizacije.

datala iznena zadržati povećavaju asocijativni kapacitet predstava, pa se kroz Karmovljevi pogled ukazuju žive slike degeneracije hrvatske glume (ne samo u teataru⁵⁶, prirozi bordela Europe, simboli jugoslavenske unitarističke nake (Titoz Galbe, čiji valj gutaju kosovske Albance, čiji ovatu fest-vaik zabavne glazbe). U taj mjuzikl što se neprestano urušava od ikonoklastičkih udara i porode pod pri-slikom kompleksa povijesno-političkog konteksta i polemikog estetičkog metafektika, transponira se konačno i Brezovica rediteljska ali i životna priča. Jer dok nas Karmovljevi smrtip vodi prema Kataloniji, pjesma brodi prema Makedoniji. Ta promjena pravca nije samo zbog eufonijske doajerje. Tamo, u obje zemlje, sone večno sjaje: doslovno i simboličko sunce otajskog juga. Ali ne sjaaj uvijek isto i istom. Interpretativni eros tu bi već: linac transpozicija mogao zavoliti u krug pa Brezovica pre-poznači i kao art-Karmov⁵⁷. Karmov, smrtip / Moulin Rouge vrši: manjima koji vabe nepojatna da se baci na hermeneutičko gonetanje i priciziranje po citatnim vezama i značenjima znakama⁵⁸.

No, nije u Karmovu tako sve jasno kao možda izgleda: sljed transpozicija tekstova, estetski već ojevovljeni predložak (literarni, glazbeni, filmski, likovni), osobiti pri-povijesti i autorskih poetika (Karmova, Snažnara, Brezovica), vremena i prostora, konteksta, stilova, žanrova, u izvedbi predstave ne možemo pratiti sukcesivno, kao prilikom deskripcije postupka, pa ni nećemo preko - u Brezovica već standardnih - simultano aktivnih i vedim dijelom odjeljenih planova izvesti-predstave. Jer Karmov napada u našetima, izvedbenim udarima, svim sredstvima i punom snagom, a ne obavlja uzburkanim slijekom izvedbe. Na trenutak nam se još i može učiniti da tekstovi jedni druge poverljivo, da predstava forma nakaznažna žanrovske hibride, ali već u slijedećem trenutku taj da dojam bit urušen, da zbog ikonoklastičke spirale razbi-ideologije⁵⁹, nego činjenice da je dramaturško-redateljska strategija koju provode svi izvođači tijela, od onih živih glumskih do objvljene scenografije, ovog puta sveopća kon-taminacija (tekstova, žanrova...), a cilj: jedinstvenost svakog pojedinačnog slijetog izbika izvedbe predstave. Kad Karmov dohvati Suncu koje ga uzrosi visoko iznad pozornice, kod dvorane podhrta od volumena glazbe a glumci u zbore punim glomom pjevaju, sve jače i jače i jače, nećemo ne stize dočeti o vrsti onog što ići i čuje, jer to nije samo brisanje po kiču ili kič u patosu, nego i to i sve drugo odjednom, a prije svega moćan, ogoljen efekt, čista sila.

Da bi se sav tekstualni kapacitet mogao siliti u jedan, jedinstveni naklet, udar, odnosno niz takvih naljeta, udara, strategija sveopćeg kontaminiranja trebala je zahvatiti i izvedbeno-predstavljačko planove, već prilikom njihova postavljanja i montiranja, zatim i izvedbenog aktiviranja. I dramski predložak djelom je pridonio tome da ih je otolokli nemoguće razdijeliti: pripada li izbjivanje pred nama fikcionalni zbljivaj ili snu, halucinaciji, prividenju ili vidju, uspostavlja li se (zborskom) pjesmom i pjesom posredujućim komu-nikacijski sustav između priče, likova, upotrebe tekstova predstave i gledatelja ili nastavlja, samo drugim sredstvima, netaknuti sljed unutar-fikcionalnog komuniciranja: je li u njemu teatar u teatar u teatar u teatar u teatar...⁶⁰ ili zbljivaj fikcionalni ili ipak, nakon novog obrata na kraju predstave, ona tzv. iskustvena, izvan-ili-ne-izvan-samo - teatarska, zbljivaj? Kontaminacijom predstavljačkog planova proizveden je paradoksalni učinak: jer premda su korištena dva dostupna konvencionalna i nekonvencionalna sredst-va uvještručavanja planova⁶¹ i gaženja teatarskog okvira⁶², ili pak standardni Brezovički konoklastički srazovi⁶³, njihov osnovni metafektički ili razbi-teatarski zadatak, da pokažu ili razgrade strukturu i mehanizam proizvođenja teksta, teatra, spektakla, slike, transformirao se u svoj suprotnost. Kontaminirane postupke meta- i de-teatraliziranja prozujao je - kao njihov hiperfiktivni nusproizvod - upravo teatar. Apter-teatralnost Karmova, međutim, nije samo puki zbroj kolokije i činjenice da se pos-tupci raskinkavanja i razbijanja ipak provode u teataru i teatarom; ova predstava se takvom, Apter-teatral-nom, i besramno deklarira: dekonstruira, stilizirano, anti-ficijelno, čini se, odnose svaku nađu da nam se može dogoditi nešto više od, ili barem drugo pored samo, ipak, još uvijek, previde teatar. No, ne navodi li na sumnju evidentnost činjenice da žive pse u kavezu, izložene na sceni *Velikog meštra sviju hula*, u Karmov, smrtip / Moulin Rougeu zamjenjuju pilani psi-kulva, da se umjesto uskršnje šunke ispod stolnjaka krpu krpene psuća crijeva?

2.9.

Heimspiel je izvedba predstava progresivnog brisanja gledatelja. Premda je svaka od simultanih izved-bi osam prizora kazališne instalacije pokoljena u više ili manje fleksibilnu matricu⁶⁴, tu se još uvijek uve-like načuna na participaciju gledatelja⁶⁵. Slobodnim kretanjem - i kroz zidove, što požel - gledatelj postaje ne samo izvođač, glumac, nego i odobrom, organiziranjem, dakle pro-izvedbeno samo svoje predstave, istovremeno formira i vlastitu, zasebnu, neponovljivu ulogu - gledatelja-individa: teško je zamisliti da bi dva gledatelja odabrala isti put, kut i vrijeme gledanja-staljanja.

Na samom početku instalacije djeluje kao polje gotovo potpuno slobodne interaktivne igre, no iskusan gledatelj-izvođač moći će primijetiti da reakcije i improvizacije glumaca-izvođača nitko upotrebljavajući strukturu matrice predstavljanja (odnosno strukturu u izvedbi): prije bi se moglo naći da njihov ograničen repertor treba ostaviti samo utisak stalne odgovornosti struktura, krize izbora: mogućnost i neizbjegnost improvizacije uglavnom je zadržana u glumačkom gestusu i samo ponekad provedena kroz čin. Kad se i dogodi, prestup je zauzet funkcijom da bude sugestivan, da produži ali ne i razriješi krizu, eventualno privremeno uzdrma, ali nipošto destruktira strukturu. Improvizator u punom smislu riječi zapravo postaje gledatelj. No takva njegova uloga nije duga vijeka, premda se u prvom činu obrata, dok se iznenada podize zastor i okrija prazno gledalište, čin da bi moglo doći i do potpune zamjene mjesta, pa da oni koji su ušli u prostor izvedbe-predstave kao gledatelj budu izloženi pogledu⁶⁶ onih koji su ih nedavno dočekali kao glumci.





79 Sve što bi moglo ometati provedbu kontaminacije i puho-potencijacije valja biti eliminirano ili dekonstruirano (pa time funkcionalizirano): glumci meta-tehničari, poput Vilja Matula, i životinja, primjerice psi, pa makar bili u kavezima, nisu poželjni. Konkretno: Otku spirala valja rastaviti sve dok ne postane navedena linija.

[illegible]

...sila na porodicu, nego i prihvatiti kao autoritativnog - estetski i etički značajnog - veća doživljenih impulsa i regulacija vlastite unutarnje glume. Ukoliko je udvojenost glumca odražava se u stavu i izrazu njegove ličnosti u izvedbi, a li

Iskustva čimbenici su možda različiti - sposobnost, čak svjesti, da svaki svoj čin utječinjavati i s posebnom pažnjom

prometna, vstopa glukoza, i njegove su-gradnje - u postotku egzogenijalnica priključu, u teatru i teatru, a onda mada i u teatru živni teatru: da nadine i (pre)umjerena izvedba čina, pa onda i prijenos njegove značenja i afektivnog potencijala, da vlada sobom i otkriva drugima, ali, po Gaveli (1987): 56, 58i, s punom siješ i "estetski i socijalno odgovorni vlastita stvaranja, stvaranja vlastite umjetnosti, stvarajući sebe i iznimno započeci".

... i na nekoliko načina: privlačni, tehnički, normativni.

baz estetske funkcije kajkavijo potencialno etičke, političke, kulturne provokacije? Zato do prvog obrata **Heimspiel** odziva uvoje za siguran prihod rishog koje će moći stvoriti pravi nesigurnost teatra, štoviše ne-teatra, ne bi li se u tim posebnim okolnostima omogućilo gledateljima iskustvo veća slobode igre, kretanja, gledanja, slušanja, komuniciranja, u realnosti izvan teatra nemogućeg nametnutim i fiksiranim, normiranim i miksiranim matricama kulturnog predstavljanja. Taj bi višak iskustva mogao postati veće od terapeuta, možda i političaj za kritičko zbujevanje iz zaptia matrice nakon razotkrivanja rjezine struktura teatarskih udvajomem, teorijsko-dramaturškim razistavljanjem, propejivljanjem planova i raskinivanjem strategija predstavljanja, višekratno demonstriranim (tematiziranim i ironiziranim) između prvog i drugog obrata¹⁸. U protivnom:

Završnih delomata minjati izlodi se potpuno u skladu s genonim zahtjevima realizma: isuka minjatu za sebe hermetski je zatvorena (za otvrtog zida, vidljivog u ponašanju tijela glumaca, izbjegavanju pogleda u gledatelja, bezotostnom usmjeravanju pažnje na zbivanje i glumačkog partnera u prizoru, ublaganju napora da se postigne maksimum psihološke identifikacije s likom, da se reproduira (jevolu)ktivne tehnika tijela i govora. No, sasvim neekskluzivno, poredovi reprezentacijskim programom realizma (jda doslovno oponaša realnost), glumci ga počinju i doslovno - realizirati. Konvencija soanjskog govora nalazi da i u mimetiko-realističkom predstavljanju šapat mora biti čujan, govor razgovjetan. Realizam tako postaje stilom ali rudno gubi od svoje realističnosti. U taj paradoks intervenciju glumci **Heimspiela**: oni uistinu govore sve nerazgovjetnije i sve tiše. Dok se svijeto polagano gasi. Uskoro, više se ništa neće ni čuti ni vidjeti. I gledatelj će biti izbrisan.

Posljednji tenor **Heimspala** uvode na vidjelo ono što je realnu latentno: nagnanje pogleda, strah od promatranja koji stoga mora nestajati u tami gledalaca. **Heimspal** uprizonje eliminaciju teatarske situacije iz vidljivog: realizam realizira kao realnost na sceni: nevidljiv, teatar - li točnije ukupnost potencijala teatra, pa tako i onog knjižičkog, sposobnog za stav i stvaranje, a ne samo reproduciranje i simuliranje - bijedi u svijesti i približava se svojoj totalnosti. Sve što još može zaokupiti i oko i uho mrak su i muk.

*Što sad?'' čiji naslov predstavlja minijature.

1.9.1.

Rođe mbe nema, sva raspolođa sredstva i sva njihova općumisljena snaga: **Kamov, smrtopis / Moulin Rouge** koristi kako bi hipertekstualna komercijalna naposljetku pokosila i gledatelje. Da bi do toga došlo, redateljicu je strategiju trebalo podržati, dakako bez političkog naznačenja, plesničarstvom imperativu: "uvijekom potencijalni efekt, i to onog konkretnog efekta koji proizlazi iz materije". Sve što se nađaje, daje se naprije zbog svogog neposrednog (mentanog) i onogorskog učinka, a zatim se sil i jačost. Ali, čemu se to nezaustavljivo potenciranje, bezbožnost i bezbožnost kontaminiranje, učeno zavođenje/trovanje intenziteta: volumenom, kvantitetom, konkretnim efektom, kapitalom i materijalom: vizualnim, auditivnim, afektivnim, estetičkim, političkim, interpretativnim, trilažem?

Nisu li glumci i gledatelji bespomoćne žrtve ovog tog izvedbeno-predstavljačkog kanibalizma?

3.

Može li nam u traženju odgovora pomoći transponiranje Brazovčeve redakcijske strategije i njome predviđene dijaloško-didaktičke izvedbu u veliku finale Gavelline teorije diume¹⁹?

svakodnevno je (teorijskom) glumcu neophodna takva dramska radnja koja će ga dijelom svojim normativnim sadržajem, dramaturgijskom strukturom i razlojem progresivno opskrbljivati novim poticajima i novih i sve intenzivnijih naziva organskih doživljaja. No, umjesto da stječe¹ radnju radi na potpunom stapanju snog - glumačkog i onog dramskog karaktera, kao vrhuncu glumačkog stvaranja sukobljeno zahtjeva psihološkog realizma, Gavelli je glumac zadržao u – ujedat stalo odogađanoj stopanji - sve napetijom su-igrom doživljaja i teorijskog razmatranja² dok uvijek najjasne granice između glumačkog i dramskog pola identiteta, unutar³ iste, ali pak raspolučene psihološke jedinice, tje glumačko-dramskog karaktera. Intenzivnije organsko doživljavanje ujedno pobuđuje i jaču potrebu za teorijom, dakle novim eksidima, odrazima, protiteorijskim preobama, uobličavanjem⁴.

Kulminacija su-igre nastupa tek nakon što je izvedbino-predstavljačka napetost između dramskog i glumačkog karaktera, sala stapanja i razlaženja dovedena do paroksizma. Samo tada se može dogoditi da slovit organski doživlja⁸⁰ u hipu biološki proces dotad napreknidnog glumčeva (pa ondi i gledatelje) vaj samo- sagledavanja, oblikovanja. Najrazniji potisak takvoj eskalaciji doživlja može osigurati smrt – žrtvovanje dramskog karaktera koje okončava dleahru tragiku radnju, a dionike glumačko-dramsko-gledateljske su-igre ubia preblijube u stanje trenutačno zaborave samoga sala⁸¹.

U ovom prijelomnom trenutku, kada je protočnost duhovnih signala²⁴ najuspješnija - jer je reprezentacijsko-normativna struktura idealne tragika najviše napregnuta do krajnjih granica: do smrti dosegnuti intenzitet duhovlja, "razdvojenih preko cijelog organizma", rasteptaj i samu normativnu strukturu²⁵ uz koju je rastao. No, čim - usljed spontane unutarnje teoretičke re-akcije - popusti intenzitet duhovljenja, to bitu nakon smrti, a novi prekid, odmak: razlika između novog i intenzivnijeg poriv za

⁸⁴ ... a, Gavelinom pojmovniku blizu - impoza, čak inena-
cinost sveta ...

nutnjim samo-prizmatranjem, sve širg zamata i sve većeg (samo)stvaralačkog učinka, suigrali bi mogli, prevlađujući stanju normu, "ugledati novu svijetlost za gledanje samoga sebe", a onda i "doživjeti novo gledanje samoga sebe" (Gavella 1967: 167).

No, ako jest diskutirano, je li uopće moguće i perceptivno razdijeliti povlašten trenutak na organsku doživljajnu akciju i teorijsku reakciju, izboj doživljaja i novi probaj teorije? Sličito organsko doživljavanje, koje je izazvalo trenutasti zabovor sebe sama, u mahu se povežuje, prema Gavelli, s vrhuncom koncentracije, maksimalno "povrhom osjećanjem sebe sama", glumac-gledatelj i gledatelj-glumac u stanju su strogo kontroliranog pada u svoje(n)svojest⁸⁵.

Gavellin nov glumac, kao i novi gledatelj, onaj je karakter koji je sve bliži idealnoj čistoći, koji sa svakim zaokupljenjem tragičnog dramskog karaktera u njegovim antrima - kao priznima dovršenog i potpunog drugoga - puni vlastitu čistoću, pod novim kutom svijeta gleda, doživljava, kontrolira, koncentriše, oblikuje, razvija, prekoračuje i stvara sebe kao dijela, su-dionika/igrača, i djela "estetski i socijalno odgovornog kompleksa ljudskog stapanja uopće".

1.9.2.

Može li se **Karnov, smrtopis / Moulin Rouge** približi onoj odgovornosti koju Gavellina teorija pretpostavlja kao svrhu - ili, ako hoćete, utopijsku perspektivu - glumačko-gledateljskog (samo)stvaranja, a bit će onda i (samo)stvaranja teatra?

Pitanje, kao uočetom i čitav pokušaj transpozicije Brezovičeve strategije u Gavellinu teoriju, na prvi pogled izgleda izludno jer **Karnov** ne može ispuniti prvi, a potom silebno nužnog zahtjeva krši i drugi od dva osnovna Gavellina uvjeta.

Najprije, gledano s dramskoteorijske strane, smrti karaktera nastupa već na početku predstave drame: u trenutku pomać⁸⁶ općino posljednjeg trzaja tijela koje se "još sjeca života" dok "duba već odlazi" (Šnajder), proljeća se vrijeme i sve što prolazi jest već opis života u samom činu smrti: kroz tu posljednju napuklinu život se još samo može ukazivati kao navučeno silke: potencijal tragedije razliva se preko opise smrti života neekspresionističkom frezom, umjesto da se odvija kao tragička radnja⁸⁷.

Osim toga, gledano kulturološki, može li se, u epohi postizma, "estetski i socijalno odgovorno" umjetničko stvaranje odrediti sumnje da je stabilna struktura (mislija, društva...) ili identitet (pojedina, kolektiva...) sustav vrijednosti (nekoloni normi) bilo koje vrste, koji bi proizveo tragičnu radnju (neku novu tragediju) i prikladna junaka (nekoloni pjesnika), već zaglibio u polju djelovanja nekog realnoga, kao mehanizma održavanja bilo koje ideološke konstrukcije?

Kontaminacijom žanrova - mjuzikla, (pseudo)biografske (me)idrame, freske, groteske i tragedije - porizbava se sav njihov dvojbni estetski i semantički kapital: **Karnov, smrtopis / Moulin Rouge** može krenuti od ničice, ili odupe efekata svih kontaminiranih žanrova bez opterećenja.

Na takav očipis tragičnog u mjuziklu⁸⁸ pristalo je Brezovica da prekrži drugi Gavellin uvjet: četvrti zid, "luđu nepristupnost gledaoca" (1967: 166)⁸⁹. Jer, izvedbena konvencija mjuzikla suprotstavljena je opasnosti što ju Gavella naziva u glumčev "višom upravljanju svoje igre prema prisutnom gledaocu" (167). Žuto Brezovčev kontaminira izvedbeno-predstavljačke planove u hiperteatralnu smislu pred kojim dvoj-be ne može biti: i korak dalje od direktnog pogleda ne bi mogao ometi bujicu doživlje što struji između glumca i gledatelja jer hiperteatralni grad četvrti zid lučijom drastičnom razlike između predložene kolimara izložena teatra i snolikih prilika o urednosti i postojanosti (hiper)realnog svijeta. Baš zbog toga, **Karnov** si može dopustiti igru koja - sasvim nasuprot Gavellinu zahtjevu - inzistira na luži bezoslovnosti i potpuno psihološke prisutnosti gledatelja. Na bi li izvedba mogla započeti na što višem stupnju intenziteta, pa djelovati brže, zahvatiti šire i udariti snažnije: izbiti gledatelja iz gledališta (i gledati) u koje je prikovao.

Brezovčev problem predstavljen riječima možda izgleda previše jednostavno, ali pokušaj da ga se provede pa tepta kroz izvedbu vrotatrom je - možda čak i očajnički - poduhvat: što je još uopće preostalo teatru u totalnom (ne) teatru?

Je li dovoljno naditi na vidljivosti njegove izdignutosti (nasuprot realizmu), pa makar to značilo namahom hiperteatralizacije također i reprodukciji i fortifikaciji institucije teatra sa svim njegovim funkcijama i kapitalom, pa makar to značilo prazno - privremeno - i na lužu? Ili vidljiva i potencijalna izdignutost, koja ne propušta povod za sumnju (jer tu sve samo teatar jest), samo upozorava na ozbiljnost raspućnuka u (izvećno) ga - realnom prostoru-vremenu, a onda i na čvrstoću i oštru okviru onog novog vremena-prostora uspješnog u pukotinu, kao prostora-vremena u vremenu-prostoru, teatra u svijetu-teatru, dvojnog modusa kulture (ju kulture), situacije u situaciji, znaka (znaka) u znaku, fenomena (pa onda i iskustva, prakse, situacije) koji ne upućuje samo na dvojstvo, nego i nosi vidljiv, uzemirujuć ožljik od raspućnuka, rasjecanja, razdvajanja.

Ta zrazita izdignutost, čini mi se, dvostruko je važna: prije transformaciju hiperteatra u totalni (ne) teatar koji se preljeva izvan teatra (kao umjetnosti, institucije) pa postaje metaforom ili pak sredstvom otvoreno represivne ili mimikrirane totalitarnosti. K tome, forsirana, neoboriva, gola činjenica - izdignutost, pa s njom i konvencije, lužje, institucije, situacije - teatra nadomješta nedostatke normativne

⁸⁵ (dramskog lika, radnje, teatarske, teatarske, upadne reprezentativne situacije ili i - molitve).

⁸⁶ Pseudoklasni Trenutak, doživljaj etalodnog zabovra sebe u poverenom odgojstvu sama sebe, u kojem, kaže Gavella, nastupa neki "necio odnosa prema realnosti" koji više "svakako nije odnosa silke prema ovom objektu", kad već možemo govoriti samo o stranju i zračanju, vrtanju i novom svijetu (sve su tu u Gavellinu metafori), kad bi doživljaj signali na mahove gotovo stopljeni s tečajom neželjenosti, organsko reaktivno stapanje s umnim nastancem, spontanost-naglasno-prihvatno s tehničkom-normativnom-disciplinarnim tijelom, kad se glumac-gledatelj nalazi u postojnom stanju doživljajnog sjaja-jednog, sile uopće i (ne)zgodnog, kad se, Gestaltovskim riječima, spajanjem suptilnosti "nada toman čini", pa trenutak/dogodajanje može nalaziti opće sve riječi: Čuo je termika trnca i integracije svoj glumčevih paščika i belanskih moći koje izlaze iz njegovih stjeva njegova bda i instinkta, proživljava se u nekoj vrsti transmutacije. (16)

⁸⁷ Povremeno završnog četa uvidnog placu 1.0. u zaključnom prizoru 0.0., pri čemu je iz ponovljenog niza napla (drug put izgovorenih na španjolski) običena ona "Pomakao se", Šnajder i dramskosti sugraha da je riječ o pukotini u trenutku, trzaju vremena, kroz koje se ukazuje sjeka života koja na dožljaju, živog još samo toliko da u sjekičnom trenu utisne. Sila sjekična iz Karnovljeva živopisnog predložbenja su kao koja "duba koje odlazi", stane pokrenuti, nalk pokolima, što znači da tu izdignute iz prostoro-vremenske strukture fikcionalne stije, sudene na silu čini smrti i njegove sjekice u bolnici Santa Cruz.

⁸⁸ Freska može prikazati (već dogodjen) događanje, ali ona se - za radnju od radnje - pred nama, u snisku fijeke izvedbe, više ne obdaje. To, međutim, ne znači da je drama/predstava **Karnov, smrtopis** samo slijed svih silaka, čime bi se eventualno najviše približila izumrljenom žanru freske. Freska se dramski i kazališno realnija naprila kao metafora: u **Karnovu** se već doista sve dogodilo čim konačnog događaja posljednje promjene koja će izazvati konačnu situaciju - smrt. Za konačni događaj, metaforički shvaćeno, što ono što je još preostalo od življaja radnje, sve drugo već je prikaž. Sjekičnjova drama i Brezovičeva predstava zapravo načela bi jednog posljednjeg događaja, odgovajući izvršenje ili niki kao mogućnost ne dopuštajući drugi smrt: potencijalno alektivni nalogi (čločevanja smrti, pa onda i doživljaja reakcije gledatelja/čitala), ali odzvanjenjem od događanja, progovlje i terzije nadje ilavuju doživljavanje lokalne kulinacije. **Karnov** možda i jest nekakova nova tragedija, ali već tragičke radnje već na početku stiglo se farno do kude je tek trebalo povesti. Usto, gneričko obdaječie freske ne moramo nužno i samo sumati kroz metaforu jer ono upućuje i na dramskosti govorničku strukturu: čitav/gledatelj prati alikovani slijed nedovoljnih, apokaliptičkih prizora, činilica, predaka samo bitlovih mislekih, događaja i situacija, koji se pojavljuju, ponelak samo iskavljaju u vidokrug, kao fagneti freske koje je već sa pred očima, samo je nemoguće obuhvatiti u pogledom. Povjezivanje u radnju moguću je tek naknadnom refleksijom, no tada je već prekasno za nepovratno organsko doživljavanje, progresivan nast intenziteta i kazališnu lužju, umirajuću zlojavu koja je trebala stimulirati, zamjeniti i regulirati djelovanje, kontinuirano, linearno, obične radnje.

⁸⁹ I bez tragedije, Brezovičju glumcu možda bi - kao estetski objekt koji već svojim kompleksnošću može izazvati snazhe i profurirane doživlje - mogao pomoći karakter kao subjekti čia se odnosedati i oblikovati/izvesti u svim stupnjima radničnosti od mogućih ostalih subjekata (Gavella 1967: 121), da novi poststrukturalistički smisli "Čojaka, Aukara, Subjekta, Dija, Hrije", ije, sasvim običano, pridružena i "vrt karaktera" (Fuchs).

⁹⁰ ... možda potoknuti i prepoznavanjem Karnova kao izvog konotativnog dvokila, autentičnog konotakta čia zrcali svoje vlastiti je je knjezi čin ekonomsko - samouslužnje, nalo vladati tijelom.

⁹¹ ... nužno kako bi se osigurala autentičnost i normativnost djelovanja materijala pa njegov nalogi onelati prijenos putem doživljajnih signala što ih vibriraju. Značenje odabije čitavo živo, izvedbo glumačko tjelo, ne bi li poticao i samenzvalo "smutnju/lužu/sugru" glumca i gledatelja, nasuprot "vanjskoj sugri" (dramskoj) između vanjske i unutrašnje sugre sveto je Sela Petrice 2011) koji spajaju svatkočevna realnost i svakodnevni nastup.



93 ... zbog čega jest nutno da su gledatelj i glumci od samog početka razdvojeni.

94 Navodno, glumcu Gollanu Pateru prilikom jedne od izvedbi zanemlo je otkazao srce pa je pozvana hitna pomoć, a predstava zakratko prekinuta.

95 ... po Gavelli i Brzozovu Karnov moguće jedino u hipu totalnog doživljava.

96 Narate Doric

97 ... i se pače iz očajanja: sledi totalna predstava (bez pauze).

98 ... a usto i rutna, izvornost, ponavljanje, slučajnost, promišljenost, kreativnost, submisivnost, osobnost, dugotrajnost...

99 ... i dakako, od vrste do vrste izvedbenih umjetnosti. 130 ... a u krajnjem konceptivnosti, ta zabrana i natag, barem po intenciji, ako ne i funkciji, spajaju Gavellin korijepi teatar s - ina koliko nejasnjeno zvučno - programom a-ristaranskog, autentičnog performansa.

autentizacij, cjelovitosti, linearnosti, kontinuirane strukture idealne radije⁹⁶, kao, ustalost, i nedostatak sadržaja koje bi se, zbog njihove kulture, historijske, tradicijske, da ne kažem misle, socijalne ili neprosto političke važnosti, moći i reprezentativnosti, moglo ili moralo ostaviti izvan svake sumnje.

Bez uporišta u normativnom, autoritativnom, dovoljno reprezentativnom sadržaju i idealnoj (tragičkoj) radiji koju bi sadržaj konstituirao i pokrenuo svojim kapacitetom, a nutna je u procesu artikuliranja, usmeravanja, izražavanja, širenja i pojačavanja organskog doživljajnog materijala, glumčeva i gledatelj-jeva, sve što preostalo je Brzozovu ustaju jest samo teatar. I visokonačna strategija: svi sastavi, planovi, tekstovi, sadržaj, radnja, opisi, života ili smrti, priče, stihovi, žanrovi, postupci, negarsi, spirale (uključujući i onu ikonoklastičku), sve umjetnosti, referencije, asocijacije, interpretacije koje i kojima se Karnov pro-izvodi naprije su hipertrofirani, pa hiperteatralizacijom pretvoreni u puku materiju te kontaminacijom stavljeni u heterogenu smjesu, da bi se zatim konkretni efekt svakog miješanja deformirano-og sastojka, naprije na efektivnu sferu recepcije, izvanjskim potencijaliranjem bespočetno iskorpijvalo i beskrupuloznom navalom na nadražena osjetila - posebno zvukom (posobno glasbom), svjetlom, dramatikom, kretanjem, dimenzijama, plohom, dubinom, masom i mesom - utiskivalo u organizam glumca i njegova sugraha.

Uz pretpostavku da će izvanjski potencijalni efekata moći iznizati sve želju otuju doživljaja i uz pretpostavku da će iznizati izvornost hiperteatra osigurati stvarnu stabilnost kao osnovni uvjet normativne, autoritativne i reprezentativne strukture - pa makar samo teatarske situacije⁹⁷, koja odgoda potpuno uživanje (istapanje) i već time rasipuje doživljavanje, jedno mu određujući nutu (glumac-gledatelj-glumac) i formu (umjetnost teatra), jedno pitanje ipak još ostaje otvoreno: što mora - makar simbolički - umrijeti? Ne bi li se dogodilo trenutak totalnog doživljaja...

Karakter Karnov u startu je usmjeren - muzičkom. Karnov stoga mora udariti direktno na glumca odnosno gledatelja. Neprestanim pritiskom izvanjski potencijalni efekata izbacuje vas se preko ruba izdvojenosti, a u pojedinim trenutcima izvedbe, kojima se broj progresivno povećava, doista možda osjetiti kako vam se usred hiperteatarske eksplozije organizam raspada⁹⁸. Može li okružna navala hiperteatra glumca pa gledatelja gurnuti u stanja šoka, psihofizičkog potresa nadomak smrti, pa da se u takvom bozom spletu doista dogodi i takvo iznimno iskustvo koje je Gavella opisao kao za-borav samoga sebe u - mogli bismo dodati - trenutačnom nastupu totalnog ne teatra? I, ako se doista dogodi, može li, sledjem Gavelline teorije, teatom i u teatu inducirano iskustvo šoka-smrti-zaborava ustaju reaktivno izazvati tako iznimni učinak: da dovede do one vrste i odučnosti samo-proizmatiranja i kreativnog samo-oblikovanja koje širi zemah i raspon kretanja svijesti a subava ponor totalnog (ne) teatra u koji možemo upasti u sebi, izvan odnosno bez institucije teatra, ali samo one koja je u rizik svojeg djelovanja urušavala makar trenutačno samo-ukinuću⁹⁹ i izdala se mogućnosti da bude savladana?

Kako provjeriti bilo koji odgovor u tijeku izvedbe?

Jedino što još izgleda izvjesno: realizmom ne porobljen teatar i njegova institucija vidljivim izdvojenjem izazivaju odvajanje (unutrašnje i vanjsko), a takvo nas iskustvo nesprekorno vraća neposredno pred uznemirujući oblik od rasplućuća i rasjecanja, tamo odakle naviru sumnja i pitanja. Na primjer:

Što ako glumac samo glumi ekstatu doživljaja, a gledatelj promatra samo vještitu želju za iznimnim doživljavanjem?

Može li i lažna sugra proizvesti tako iznimno iskustvo teatra, koje Gavella opisuje kao "novi odnos prema realnosti", "radost stvaranja", "novu svjetlost", "opće podizanje vrijednosti čovječjeg života", "nova životna osjećanja" pa i "novi teatar"?

U jednom trenutku, još uvijek na početku izvedbe Karnova, glumica stoji izdvojena na samom rubu scene: tijelo napomčeno, tek lagano nagluno naprijed, glava blago uzdignuta, pogled uperen prema gledaštu, ruke stisnute na prsima, namrso podrtavaju, pjesma, suze tek u okamenjeno lice¹⁰⁰. Je li putem afektivne memorije pjesma prizivala neku sasvim osobnu priču i njezin doživljajni potencijal? Ili se tu možda plaže zbog izazova one radosti stvaranja koji napeto iščekuje spremna glumčeva ličnost, na početku hiperteatarskog proloma¹⁰¹? Ili su i suze, možda ipak, tek prsti efekti ispod kojeg - kao što pjesma kaže - ničeg nema?

U Gavellinoj teorijskoj perspektivi ciljne ne smije biti: kad bude formirana "nova glumačka ličnost", kao idealan omjer privatne, tehničke i normativne ličnosti, ona će "tek moći osigurati neodmanjivu vizu a promatračima i dati glumcu sigurnost da će sav rad izveden na vlastitom materijalu biti potpuno vjeran odjek u doživljavanju glumačevom i slušačevom" (1957: 150). Ali Brzozov radi sa (stvarnim) glumcima, i gledateljima. I u vremenu (novog) teatra koji ne može otkloniti sumnju u mogućnost idealnog i vjernog, pa onda i namjere onog tko/što se takvim hoće učiniti. Pristanak na kontaminaciju razdičnih poticaja i podloga glumačke izvedbe nije samo nužnost nego i važna odluka redateljske strategije: iskrenost, odnosa, radost neraspitljivo su zapleteni u glumačkom radu¹⁰², premda s razlikom u omjerima od predstave do predstave, izvedbe do izvedbe¹⁰³. Umjesto da zabranjuje odmanu i nalaže iskrenost¹⁰⁴, Brzozov naprije računa na konkretni efekt čitavog spleta glumačkog rada kao izvorne interakcije između unutrašnje slobodno igle i vanjske izvedbeno-predstavijske partiturne. Zatim, kontaminiranjem pojedinačnih glumačkih izvedbi - među kojima i onih koje pripadaju glumačim ličnostima iznimnih bilo tehničkih ili izražajnih sposobnosti - u kolektivni stvaralački čin, Brzozov računa

na konvencionalni efekt nada iznimne, žive, organizirane (glumačke) zajednice¹⁰¹, i iznimna glumačka mlad **Karmova**, kao silovita cjelina, interzivna doživljavanja. A:

Kraj **Karmova** donosi novi obrat: prekid, odmak, razliku. Karmov je izdahnuo, scena nestaje u trini, glazbe ufrinjuje. Stanka, mirak i muk traju nekoliko mučnih sekundi, a onda, naglo, svjetlo iznova obaspe senu, i pjesma krene, T'ga ne Jug, a glumci opušteni, gladni i radosni, pale cigarete, jedu burku i zagrljeno pjevaju. Sasvim je izvjesno, oni više ne predstavljaju likove, ali glume li još uvijek? Na kojem se predstavjačkom planu odvija slavlje (nekoni?) predstave? I što se slavi: uspjeh glumačkog rada? unutrašnju slobodu igru? dekontaminaciju? iznimno zajedništvo u stvaranju i izvedbi predstave? more ljubavi? pučinu snaga? Novo po kojem glumci već bježe smjer¹⁰²? **Karmova**? **Karmova**? (novi)? Život nakon preživljavanja doživljajnog šoka u izvedbenoj poplavi hiperteatra? su-igru? ironiju? teoriju? puki užitek? kraj? pobratak¹⁰³? a možda čak novu punoću vlastite ličnosti, štoviše rad na sebi kao na novu (glumačku) ličnost?¹⁰⁴

Ako je odgovor na neko li neka od pitanja pozitivan, znači li to da je u efektu predstave konkretnizirano nešto od Gavelline teorije izvedbe? Ili se ni na kraju ne odustaje od izvanjskog politiziranja?

Što ako se dojmom kolektivne kreacije samo hoće prikriti metode manipulacije-estetičke, ideološke pa i konkretno političke? Je li novi obrat samo još jedna varka, efektivna realizacija redateljske odluke, oproštajni ironični pogled na utopijenike u jakim hipnotičkim pojima doživljenog Sunca Juga, ili je ipak pretekao iz glumačkog (su-)doživljajnog materijala i (samo-)pro/razmatranja, iz stvaralačkog rada, na sebi i sa-izgrađena na iznimnoj zajednici, glumačko-gledateljskoj, u izdvojenom teatarskoj instituciji, a onda i izvan nje? Otvora li novi obrat predstavu prema vanjskoj suigri, igri stvarnih zamjena uloga u teatarskoj situaciji? Sudeći po dosadašnjim izvedbama, takav rizik **Karmov** za sada prepušta **Heimspielu**.

No, da li *što zna što more sprema, kud' plovi ovaj brod, kud' lude odnosi? ima li povratka?* Hoće li se neko našti nad mronem u novoj olozi? Ili je sve to ipak zbog kojeg vina, čuša romana nad otvorenim stariim govorima?

2.10., 1.10.

U teatru koji proizvodi Brezovec, redatelj posjeduje privilegij instance koja može odlučivati i odgovarati, ali nešta mu ne jamči da će moći zaposjesti pravo i na konačnu odluku i odgovor: akcija i re-akcija, i vanjska i unutrašnja, na koncu ipak ovise samo o glumcu i gledatelju, dokle god su izdvojeni - da (ist) udjeluju i dvoje - u (samo) teatru. Zato hiperteatr **Karmov**, **smrtopis / Moulin Rouge** u svojim krajnostima samo nalikuje teatarskom činu i totalitarni praksis: lokalizirani (samo) u teatru torzizam i totalitarizam mogu postati strategijom i sredstvom svojeg dokidanja (ne samo u teatru). Izniman, toržni doživljaj nije samo uočljivi ili plodno tlo za manipulaciju, nego može biti i potisak teoretskog (samo-)pro/razmatranja, dake kritičkoj svijesti i mogućem otporu. Brezovec ne preza ni od čega da bi pojeonio ima li teatar još uvijek tu moć, no limitirane svoje redateljske moći ovog puta ne prikriva prividima svoje konvencionalističke svemoći¹⁰⁵.

Glumčev nastup jest žadan na razini znaka, sredstava pa i stila izražavanja, dakle predstave, ali ne i izvedbe čitava psiho-fizičkog organizma: uglavnom se čini po redateljevoj odluci, ali doživljava se i (samo-)isagledava prema vlastitoj senzibiliziranosti, tehničkoj spremnosti, izražajnosti i odlučnosti¹⁰⁶. Ta činjenica postaje naročito vidljiva nakon novog obrata.

Eksplozivnim nabojem izvedbe gledatelja se hoće uzdignuti ponad funkcije pukog recipijenta-konzumenta: ali, hoće li gledatelj gurnjivo li naprosto nezainteresirano odustati? Prepušta li se zavodljivoj hiperteatru i utapati u plavom beskraju? Ili će se upustiti u unutrašnju su-igru, koja bi mogla izazvati i privremenu smrt, ali samo kako bi, u istom mahu, "maksimalno povišeno osjećanje sebe sama" izazvalo paljenje "nove svijetlosti za gledanje samoga sebe"? Može li takvo iznimno iskustvo onog gledatelja koji se ne da utopiti ni u realizmu ni u plavom beskraju konačno potaknuti i na su-djelovanje u odgovornom stvaranju žive, iznimne zajednice? Moramo li joj dati ime?

Rizik odgovora jest i politički rizik, naznačen u Brezovečevim predstavama, ali ipak prolazan kao prica let. No, je li sva odgovornost još uvijek u odgovorima? Ili je ipak (i) u otvorenim pitanjima?

Novim obratom **Karmov**, **smrtopis / Moulin Rouge** na koncu preuzima rizik otvorenih pitanja:

Izgovor toliko dvojni - činjenica da se još uvijek pitamo - daje nadu da teatar ipak može izazvati erupciju doživljaj-teorije koja baca svjetlo - ne, poput katarze, na neku ideološku matricu, nego - na interaktivno polje nesigurnosti, moćna nalik onom u **Heimspielu** prije podizanja zida-zastora, u kojem iskustveno kako (sa) promatramo i promatranjem uživamo-udivljamo, kako preuzeti odgovornost za svaki takav čin, nasuprot totalnom teatru i ne-teatru.

Ili, teatru još preostaje samo da upližori svoju smrt, u eksploziji ili miraku i muku kraja u koji tone **Heimspiel**. Dvojni tamo nema, ostale je samo pusta kuća, na rubu napuštenog mora i jednog izgubljenog svijeta, ničeg nema, ničeg nema, ničeg nema...

101 ... je na kraju je suprotna strategija od one primjerene u **Velikom meštru** sviju hula.

102 ... pa ih, put kojim u Anseli već bez povratka vodi u Makedonju, iznimno kazalištu zajednici, daleko od vlastite glume

103 ... rećmo novog kruga izvedbe **Karmova**.

104 ... li naprosto svlađavanje teatarske predstave (bez puzanja)? svlađavanje Brezovečeva teatar?



105 ... za odluku od **Velikog meštra** sviju hula.

106 ... na kraju, glumac može proslaviti, li, uvijek, ogriježiti svoje i jednostavno otići.

NAVEDENA LITERATURA

Brzovic, Branko (2003) "D taset papiru, Mjuranici, knjela, papku, bleku, ali i o Slaveti", intervjy u 50 godina ADU, monografija, u tisku

Cage, John (1998) "An Interview with John Cage", u *Happenings and Other Acts*, ur: Mariellen R. Stanford, London and New York

Fuchs, Elinor (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis

Gavella, Branko (2000) "Gledalica in obinavci", *Jugoslavija*, br. 155, str. 9, Ljubljana

Gavella, Branko (2007) *Glumac i kazalita*, prii Nikola Batušić, Novi sad

Grotowski, Jerzy (1976) *Na siromalnom pozorištu*, Beograd

Kirby, Michael (1998) "Happenings: An Introduction" i "The New Theatre", u *Happenings and Other Acts*, ur: Mariellen R. Stanford, London and New York

Luhmann, Hans-Thies (1999a) *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main

Luhmann, Hans-Thies (1999b) "Of post-dramatic Body Images: On the Renaissance of body images among Raffaele Sanzio, Sietari, Cioni and others", u *Ballet International / Tanz Aktuell. The Yearbook* 99: 40-50

Luhmann, Hans-Thies (2000) "Virtual Theatre Bodies", *FaMa*, br. 1: 14-18

Lyctard, Jean-François (1988) "Odgovor na pitanje: Što je postmoderna", u *Postmoderna: nova epoha ili zablude*, Zagreb

Peteovski, Siba (1997) "Slobodan Srajder: Kamo; srazpiti", u *Kredni dan u Osijeku 1995*, Osijek - Zagreb

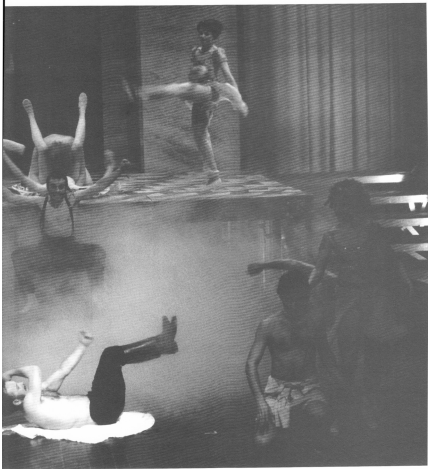
Peteovski, Siba (2001) *Kazalita zupne: Gavellin doprinos teoriji*, Zagreb

Plešac, Marilind (1998) *Drama: teorija i analiza*, Zagreb

Schneier, Richard (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia

Van Kerkhoven, Marianne (1994) "On dramaturgy", *Theaterisch*, br. 5/6: 8-34





ALTERNATIVA DEVEDESETH

Oliver Frič

Fotografije: Jadran Rabić (Fotokat Fajus Testar), Ana Ozolić (Teatar Gronje)

Na pitanje kojem je to kazalištu alternativno kazalište alternativa i u čemu se sastoji njegova alternativnost ne može se jednoznačno odgovoriti, naročito ako se želi označiti segment hrvatske kazališne produkcije čiji ćemo početak staviti u sredinu devedesetih. Zato bi najprije trebalo vidjeti što je u izvedbenoj praksi najčešća referenca alternativnog kazališta, kao i vrste referiranja, a zatim i organizacijske modele alternativnog kazališta, čiju je alternativnost onim prevladavajućim puno lakše detektirati.

Vraćanjem u sredinu devedesetih, kada se na zagrebačkoj kazališnoj sceni dogodio pravi bum neformalnih kazališnih grupa, od kojih će neke biti elementarna pojava, a druge će nastaviti u ovom ili onom obliku rad do danas, kao konstitutivni element većine ovih kazališnih grupa može se označiti otpor prema estetskoj, repertoarnoj, političkoj i organizacijskoj poziciji institucionalnih kazališta.¹ U estetskom smislu za ova raznorodna kazališna grupa simptomatično je ponavljanje avangardne geste provokacije, ali bez iskustva ironijskog odmaka retrogradizma, jer ovdje "obnovljeni uzorak ne obnavlja funkciju, samo je identičan".² Otkretanje performansa, kao najčešćoj izvedbenoj formi većine ovih grupa, rezultat je ne toliko kritičkog propitivanja ovog pojma, koliko stvar onog samoujerenog kazališnog neznanja koje performans intuitivno prepoznaje kao prostor "institucionaliziranog revolta", kao "međuprostor što uvijek nastupa kao logovor ne poštujući se zakoni zanra izvedbenih prikazivačkih umjetnosti".³ U organizacijskom smislu ove kazališne grupe preferiraju udruživanja u labilne strukture i fluktuaciju članstva. Deklarativno je uvijek riječ o odustajanju od bilo kojeg oblika hijerarhijske organizacije. Zajednički je nazivnik i visok stupanj političkog angažmana u rasponu od privlačenja nacionalnih manjina do globalnih ekoloških problema.

U traženju strategija za fokusiranje medijske pozornosti na vlastiti rad, većina grupa, koje su se pokušavale legitimirati kao alternativno kazalište, prepoznaje **SKAZ** kao mogućnost za ovakvu vrstu eksponiranja, jer se radilo o smrti amaterskih kazališta koja osim spomenutog amaterizma nije postavljala nikakav drugi uvjet za uvrštavanje u svoj program. Medijska pozornost, za kojom su išle alternativne grupe, trebala je prenijeti, osim puke činjenice njihova egzistiranja, i jedan drugačiji pristup kazalištu, a također i involvirati drugi krug ljudi u kazališnu aktivnost te vrste. Viješti u drevnom tisku, koje su u prvo vrijeme bile jedini medijski prostor u kojem su se neselektivno približili nastupi alternativnih kazališnih grupa i čiji je interes za ovakvu vrstu kazališta bio proporcionalan odstupanju od normi socijalno-privatnog ponašanja, najčešće su prenosele iskrivljenu sliku i pothranjivale predrasude. Ipak, i ovakav medijski tretman rezultirao je otkretanjem pojedinaca unutar scene ka aktivnijoj autopromociji, bez problematiziranja površnosti kojem je na taj način bio predstavljen njihov rad, a što je (ne)hotiće diskreditiralo i rad njihovih kolega. Rekordan broj alternativnih kazališnih grupa nastupio je na **SKAZ** u 1996. i 1997. godine. Svojom organizacijom⁴, okruglim stolovima na kojima su se svake večeri komentirale pogledane izvedbe toga dana, a ponajviše zahvaljujući komisijama koje su davale pautalne⁵ vrijednosne sudove o pogledanom i čiji su članovi u principu dolazili iz kazališnog establišmenta, pa nerijetko demontirali kazališnu netoleranciju za sve što nije dolazilo iz njihovog domaćinskog kazališnog opredjeljenja, **SKAZ** je nerijetko pomogao u konsolidiranju alternativne kazališne scene. **SKAZ**-ov

1. Na prije toga potreba je imao ekskurs da bi se objasnio što se misli pod institucionalnim kazalištem, budući da se radi o pojmu koji je čestom i nekritičkom preupitivanjem postao prilično neprecizan. 1. Prensativno je riječ o kazališnoj produkciji koja je subvencionirana iz državnog ili gradskog proračuna. 2. Žalini, riječ je o kazališnoj praksi koja ima reflektivni odnos prema drugim društvenim kontekstima u kojem se pojavljuje (često fingirajući njegovo promatranje). 3. I na kraju je riječ o kazališnoj praksi bez estetskih pozicija koje ne bi bile na neki način determinirane odnosom opisanom pod 1. Ovo redefiniranje pojma institucionalnog kazališta, podobno kako bi ga se učinilo operabilnim u analizi fenomena alternativne scene, htjelo je izbjeći zamku uključivanja u njezga onih produkcija gradskih i nacionalnih kazališnih kuća koje eventualno ne potpadaju pod spisanu točkama 2 i 3.

2. Miličević, Olivero, Sa stvarnošću nikada nisam prešao razdore (Intervju s Dragomir Zvorničkom) Teatar bez. 119/120, godina XXVI (Beograd 2002).

3. Hrvatski, Sini, "Akademija lijepe discipline", Riva.

4. **SKAZ** se, i pored svoje naizgled otvorenosti za sve što se bilo sporno stavilo pod atribut "amatersko", ipak tuđio administrativno zamponirani postupanje alternativnim kazališnim grupama u svojem program. Inskriranjem da grupe budu registrirane "tami" kao udruge građana, davanjem restriktivnih termina izvedbe, čestim nadzivanjem termina za adaptacijsko-tehničke probe, **SKAZ** je, i prije farsovanih okruglih stolova, samo u drugoj formi, izrazio vrijednosne sudove o radu ovih grupa.



minorizirajući odnos prema radu alternativnih kazališnih grupa rezultirao je FAKI-jem (Festival alternativnog kazališnog izričaja). FAKI je, naročito svojim drugim izdanjem i kratkotrajnim integriranjem u program Eurokazza, određenim grupama (Fraktal Falus Teatar s predstavom *Olovni vojnici*, Schmetz teatar sa *Zrinka Kušević je zaspala poslije doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak*, te *Pinklec s Kozmičkim žonglerima*) otvorio mogućnost prezentiranja svoga rada široj javnosti. Od festivala koji su pokušali afirmirati alternativnu kazališnu scenu treba još svakako spomenuti TEST (festival studentskog kazališta) i Festival alternativnog kazališta koji je pokrenula Zdenka Berd.

Alternativna kazališna produkcija druge polovice devedesetih uspjela je stvoriti scenu koja je mobilizirala širi krug ljudi koji svoje kazališne aktivnosti nisu uspijevali/njeći zadovoljiti u okvirima institucionalnih kazališta. Na određen način je započeo proći demistifikacija dotravnog programa Akademije dramskih umjetnosti kao jednog mogućeg i legitimnog puta za aktivno uključivanje u kazališni život. Tematiziranjem ekskluzivnosti Akademije dramske umjetnosti i njezinih diskriminatornih mehanizama (Le chevalova trilogija u kojoj su na prijamni ispit iz gluma šli izvođači s rotacijom), prikazivanjem centralne nacionalne kuće kao prostora permanentnog parvertiranja mliječevskih "ideala" (Schmetzov *"Out, demons, out!"*), dodatno se pojačala demarkaciona linija između alternativnog kazališta i njegovih najčešćih referenci, kojima se kao alternativa pokušavalo konstituirati.

Uzimanje druge polovice devedesetih godina za bitnu kronološku odrednicu hrvatske alternativne kazališne scene čini se opravdano iz nekoliko razloga. To je višestruka točka u kojoj alternativne grupe snažno polemički nastupaju protiv dominantnih estetskih i organizacijskih modela, bez kalkulantskog odnosa spram vlastite društvene pozicije. Alternativno kazalište u to vrijeme biva jedno od rijetkih mjesta unutar kojeg se problematiziraju sadržaji oko čije je neupitne vrijednosti postojao široki društveni konsenzus (npr. Schmetz: *"22%"*, Le cheval: *"Kosovska bitka"*, *"Vojne igre"*, *"Dabogda se na ovoj predstavi provede kao..."*, U. B. I.: *"Drastra"*, Not Your Bitch: *"Ja te volim više (i manje..."*, itd.). Čim u prvo vrijeme generalne ignorancije spram estetsko-izvedbenih modela koje su ove grupe pokušavale inaugurirati ili epigonski slijediti, unatoč odbijanju da se ozbiljnije teorijski progovori o njihovim interakcijama s institucionalnim kazalištima, koja su kao paradigmu odbacivali ili pokušavali zamijeniti, kvantiteta novonikih grupa, učestalost njihovog javnog pojavljivanja, nakon početnog medijskog preokupiranja, nije se mogla predviđati kao socijalni fenomen, a treba se dobrohotno nadati da će upravo inercijom ovog prepoznavanja doći i do relevantnijeg kritičkog bavljenja alternativnim kazalištem.



Alternativna kazališna scena u razdoblju o kojem je ovdje bilo govora pojavila se kao izraz zasiećenja ne samo postojećim sadržajima, nego i organizacijskim kazališnim modelima. Zanimljivo je da u tome razdoblju i **Eurokaz**, kao festivali novog kazališta, osim kratkotrajnog međusobnog koketiranja i određene preklopavanja estetskih i izvedbenih preferenci, ne uspijeva, a ponajviše zbog svojeg komunikacijskog elitizma, postati prostor koji bi ispunio recipijske vakuum onoga što se konstituiralo kao alternativna kazališna scena.

Koncem devedesetih alternativna scena postaje sve manje relevantna kao odgovor profesionalnim institucionalnim kazalištima. Sve se više grupa polako gasi ili transformira svoj rad u društveno prihvatljivije oblike. Ranija nepomirljivost spram Akademijina obrazovnog programa biva zamijenjena postupnim uključivanjem u njega (usp. Kovač, Tomić, Frlić), a današnje vegetiranje alternativnih kazališnih grupa iz sredine devedesetih figurira više kao pokušaj njihovih utemeljitelja da ublaže činjenicu konjunkturnog odnosa spram vještih kazališnih shodista.

Dotičući se ambivalentnog odnosa alternativne kazališne scene spram Akademije dramske umjetnosti, na ovom mjestu treba također zabilježiti osvrtnje 2001. godine kolegija Alternativna režija na ovoj instituciji, postupak koji se dobrohotno može interpretirati kao prepoznavanje drugačijih kazališnih senzibiliteta, a za ovo prepoznavanje (njednakite) zasluge pripadaju donekle i radu alternativne scene u drugoj polovici devedesetih. "Termin alternativna režija u svakom slučaju treba shvatiti uvjetno, kao stanovit usupak domorodačkoj klasifikaciji po kojoj je teatar baziran na tekstu/govoru (i na redatelju kao dešifrantu dramske strukture i specijalnom okultisti u sustavu dramskog značenja) u središnjoj kulturalnoj i socijalnoj poziciji, dominantni mainstream koji proizvodi ugodu, zabavu, područje i štiti dogovorene vrijednosti sredine i etnosa."⁵

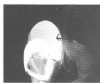
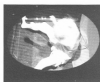
Alternativna scena jest doživjela ono što Indoš označava kao "proboj u centralno"⁶ i sada joj predstoji zadatak nivoiranja svojih ranijih vještih etičkih zahtjeva stavljenih pred kazalište i trenutne "mainstream" pozicije, koja uključuje pristanak na uvjete političkog funkcioniranja većine hrvatskih institucionalnih kazališta i sve posljedice toga pristanka.

5. Iz programa kolegija Alternativna režija, autor Branko Bećković.

6. Ugo Jurinku, Agata, *Proboj u centralno: razgovor s Damircom Barakom Indošem*, *Zvezd* br. 100 (13. 3. 2003.).







THEATRE DES FEMMES

UVOD

ili mala slatka povijest TDF-a ispričana
kao nostalgična anegdota (1995-1997/98)

Fotografija Igor Želo

Kazališna grupa Theatre des femmes osnovana je 1995. godine kada su gđica A.T.¹ i gđica A.M.² zaključile da se definitivno nešto treba poduzeti.

Onda je gđica A.T. predložila da se osnuje kazališna grupa, što se i dogodilo, te se gotovo sve curke iz 1. i 2. razreda VII. gimnazije okupljaju kako bi radile kazalište. No, već na samom početku počinju problemi. Gospođice se nikako nisu mogle dogovoriti oko imena grupe. Do njega se pokušalo doći na različite načine i na kraju se traženje završilo sumanutim otvaranjem Rječnika stranih riječi. Predloženo je i uvojenje imena GORGONA. Većina nas bila je zadovoljna, no muški dio razreda bio je strahovito iznerviran našom kazališnom idejom (odnosno jednostavno im se nije ostajalo nakon nastave na probama jer su navodno morali gledati ili igrati nogomet, ili raditi nešto slično tome), i dobrano nam zagorčavali živote tvrdi da smo prave Gorgone. I onda se jednog dana dogodio preokret... Jedna od cura, neka je naka joj je poštom stigla neka čudna pjesma potpisana s Des Femmes (nikada nismo saznale da li je to poslao netko od dečaku iz razreda). I tako smo konačno dobile zadovoljavajući naziv, a i dečki su se s vremenom smirili jer je naziv odgovarao sadržaju grupe - petnaest žena, bez jednog muškarca! (Dečki su naravno dolazili na sve naše predstave i bili prava navijačka podrška!)

I tako je grupa počela djelovati. Bilo je tu puno iscrpljujućih probi i sati provedenih po razredima nakon nastave. Ubrzo je nastao i prvi produkt i definitivno jedan od najkreativnijih projekata TDF-a - **Carevo ruho ili kako vam drago**. To je bila neka mješavina dramskih slika s pjesno-pjevačkim dioničama (u kojima se pokušalo i glumiti). Taj prvi kaotični spektakl (bez prave sredine, početka i kraja), bio je primljen kao eksplozija djevojačke energije. A mi smo sve bile ponosne, čemu se ne treba čuditi, jer je prosjek godina bio petnaest, a gđica A.T. imala je tek četrnaest.

Slijedeće godine ponovno smo prionule na posao. Trudile smo se biti malo ozbiljnije i ne toliko raspršene. Tako je i nastala "multimedijalna" predstava **Malj Princ nije mrtav** (s televizorom, strobooskopom, ručnim reflektorima), koja je osim šminke i kostima, imala i početak, sredinu i kraj. Naravno MALJ PRINC ekskluziv je u patetični zanos i tugu zbog nuklearnog rata, pa je cijela predstava postala predstava s šizom (podrstanom Mahlerovom V. simfonijom). I tada smo bile ponosne (čak pomalo euforične), a dobile smo i odlične kritike. S obzirom na to da smo bile šesnaestogodišnjakinje, ta je euforija oprostiva.

1997. Osniva se Festival alternativnog kazališnog izričaja (FAKI) i počinje pravi boom raznih alternativnih grupa (već znanih i nekih tek stvorenih - Schmitz teatar, La cheval, Teatar Gromki, Teatar XXX, La vie en rose, Oaz cesto, Oma kronika, Belvedere, U.B.J., Bjesne gliste, Meta, Not your bitch, Bruvno, Špak, D.J.E.L. itd.)

Te godine gđica A.T. i njene grupe rade na projektu **BIM**, koji je (kako piše u programu Fakaja), kratka zaključena priča o prijateljstvu i bojama, a sve to u jednom cirkuskom okruženju. Predstava je izvedena nekoliko puta, razbacati Fakajevci je nisu imali prilike vidjeti jer se deset djevojkica razbacilo (izbacilo je gipso, no nakon toga TDF je još mnogo puta živio svoje projekte u sklopu tog Fakaja.

U to vrijeme za to je bio najzaslužniji "ondašnji" Mario Kovač (i danas - veliki prijatelj gđice A.T.), koji je mnogo pomogao TDF-u i to u najvažnijim funkcijama, od scenara do ton-majstora, snimatelja i savjetnika (uvijek se opravdavao da sve to radi zbog "ljepih žena iz TDF-a").

Theatre des femmes u to je vrijeme napravio još neke manje projekte, no djevojke su polako izlazile iz grupe jer se polje interesa mijenjalo. Tako je i zadnja predstava izvedena u travnju 1998., a to je ujedno bilo i kraj gimnazije.

Jedna epoha je završila i slijedila je gotovo dvogodišnja pauza, koja će donijeti velike promjene...

Ovom prilikom zahvaljujemo svima koji su bili u prvog postavi TDF-a, a uskoro će biti i ljednice, psihologinje, izdajnice, ekonomistice, pravnice i što zna, što još... neke više i ne žive u Hrvatskoj...

One su bile: Thana Šuput-Valent, Ana Marija Miranić, Sebenja Karadžić, Monika Kovačić, Elva Šovagović, Kristina Tomić, Andrea Pavlić, Inga Mladić, Sandra Dupko, Dunja Dawidowsky, Maja Kovač, Jelena Osmarović, Petra Mateljen, Mima Adamić, Danijela Šoljan, Katarina Škago.

¹ Anica Tomić

² Ana Marija Miranić - danas studentica prava, koja je onda bila u funkciji svojeglavog producenta-organizatora. Nakon 3.3. gimnazije definitivno odustaje od pomisli da se više bavi kazalištem.

*Zvijezda joj djeca, mjesec joj muž,
Luda ta zemlja ko pospani puž.
Zemlja je ljepa, ona je dama,
ona je naša dragocjena mama.*

Performansi i hepeninzi 1999-2003

Odica A.T. upisuje Filozofski fakultet u Zagrebu i postava teatra u potpunosti se mijenja. Nakon prvih projekata kao član pridružuje se (prvu u funkciji inspicijentice i izvođačice, a od 2002. i službene dramaturginje), gđica J.K.J., također studentica Filozofskog fakulteta, koja i danas čini centar grupe zajedno s gđicom A.T.

U razdoblju od 1999. pa naovamo TDF stvara i izvodi sljedeće projekte:

Hrvatska poezija na hrvatski način

Mjesto izvedbe: Aula Filozofskog fakulteta u Zagrebu

Vrijeme izvedbe: na dan i sat kad je Hrvatska nastupila na Svjetskom nogometnom prvenstvu

Opis projekta: Studentice u dresovima hrvatske reprezentacije igraju nogomet. Umjesto imena nogometaša na leđima su im zaljepljena imena poznatih hrvatskih pjesnika. Paralelno u dru aule na tri razbacanih stolica druga grupa studentica uporno govori poeziju tih istih pjesnika. Ono malo publike u pjanom stanju i s velikim oduševljenjem gledalo je nogometašice, one na dru aule nisu ni primijećene. Kako bi privukle pažnju, one s velikim patosom počinju recitirati Dinamovu himnu. Ali ni to im ne pomaže da dovuđu publiku. Nogometna utakmica završava pobjedom ekipe koju sačinjavaju A. B. Šimić, Matko, Tadijanović i Ujević.

Izvođačice: Tihana Šuput - Valeri, Anica Tomić, Jelena Kovačić, Vanja Jambrović, Lana Bicanic, Ana Kodrić, Ivana Marinković, Tanja Sina, Marijana Mijatović, Nikola Mala

Crni maraton

Mjesto izvedbe: Osvjetni trg u Zagrebu

Vrijeme izvedbe: travanj, 1999. (Dan planeta Zemlje)

Opis projekta: Na trgu je napravljena atletska staza označena žutim trakama. Zrinjevac - tri trkačice u atletskim dresovima Zrinjevac trče tri sata, zadnji, počinu krug recitirajući pjesmu gđice A.T. koja je nastala kada je ona imala šest godina.

Na kraju, zalivene onom bojom, izvođačice odustanu od trke.

Riječi pjesme glase otprilike ovako:

*Zemlja je mala ko Anina glava, puna je šala i raznih bučala.
Ona je apremna na razne publike, ali ne i razne bika.*

Plavo joj nebo, zelena joj trava, od vike na zemlji bol je glava.

Tihinu vol ko pametna glava.

Izvođačice: Anica Tomić, Sorja Desnica i Maja Kovač.

Diplomirati Da ili Ne

1. IZVEDBA

Mjesto izvedbe: Klub Tvornica, Vole party

Vrijeme izvedbe: prosinac 1999. (tjedan dana prije izbora koji su kako smo čuli trebali mijenjati povijest Hrvata.)

2. IZVEDBA

Mjesto izvedbe: Noćni klub Best

Vrijeme izvedbe: prosinac 1999.

(Tu smo krivo shvaćane - kao one koje ironiziraju novu vlast. Na naš domaćini nisu shvatili da se ironija odnosila i na stan. Nakon performansa istjerane smo iz kluba jer smo (kako su nam rekli) svojim performansom gotovo petokolonski željeli "nauditi" novoj vlasti.

Opis projekta: Adaptirano je pismo koje je 1977. godine apsolutnica nekog fakulteta poslala uredniku beogradskog časopisa "Žum-reporter". Osnovno pitanje studentice bilo je diplomirati ili ne diplomirati.

Ona skupina studentica koja se odlučila diplomirati ulazi u hodnik u kojem sa stropa obješane o žicu vise naočale. Studentice se odlučuju za kolektivno samoubojstvo vješanjem. Ono zapašica im vise etikete s imenom i prezimenom, JMBG-om i nazivom fakulteta na kojem su apsolvirale, te točnim vremenom smrti. Druga skupina studentica koja je odlučila ne diplomirati uživa u svjetlijoj budućnosti. Ispred dvorane kao sudionice prave radne akcije uz pionirske pjesme združno kopatama kopaju zemlju. Vlada opća euforija.

Izvođačice: Jelena Kovačić, Vanja Jambrović, Ivana Marinković, Ivana Plava, Ana Brandić, Marijana Mijatović, Nikola Mala, Lana Bicanic, Tanja Sina, Anica Tomić, Marta Cerovečki

Na kraju stoljeća ili kako je dvaneast žena pojelo svu hranu iz menze za istim stolom

Mjesto izvedbe: MM-centar

Vrijeme izvedbe: studeni, 2000. godine. (performanse je inspiriran nadolazećim krajem stoljeća)

Opis projekta: Dvanaest žena sjedi za stolom na kojem je rasprostrta hrana iz studentske menze. One su svjesne da im preostaje još nekoliko sati do kraja života, jednako kao i do kraja stoljeća. Ispred njih stoji putokaz s natpisom *Kraj stoljeća*. Žene trpaju hranu u usta pričaju svoje priče. Za

Vrijeme njihovih ispoljavanja jednako od izvođača stiču i na portrete. Kada je sva hrana pojedena i sve ispoljivosti ispričane, žene te iste portrete stavljaju na glavu. Zatim skidaju odjeću i odlaze u smjeru putokaza.

Izvođači: Ana Bliardić, Marta Cerovečki, Marijana Mijatović, Ivana Plava, Ivana Matinković, Tanja Štrba, Vanja Jambrović, Jelena Kovačić, Nikola Mala, Kristina Tomić, Anica Tomić...

Onaom* (jedina predstava)

Mjesto izvedbe: Kulturni centar Peščenica, SKAZ

Vrijeme izvedbe: travanj, 2000.

Opis projekta: Početak projekta u obliku uvodnog performansa (zamisljenog kao san o androgenoj ljubavi) izvodi se u tojnoj. Izvođači tijekom i interakcijom tijela (elementi istospolnog vođenja ljubavi) uzeti iz tantra pozicijaj sugeriraju razna emocionalna stanja od ljubavi do mržnje. Nakon toga publika zajedno s izvođačima ulazi u dvoranu, a nastavak priče odvija se na pozornici. Taj nastavak mogao bi se opisati kao mimsko-koreografska predstava s elementima dijaloga i monologa, te korištenjem video-instalacija. Sem sinopsis za predstavu nastao je dramaturškim obradom tekstova Jambrovićke, Landolfija, Cespedesa, Kazakova, Longa, Handise i Raosa, a problematizira muško-ženske odnose. U predstavi sudjeluju tri muško - ženska para ONA i ON.

* Sinopsis objavljen u ZBORNIKU dramskih tekstova i sinopsa 24. i 25. SKAZ-a, Zagreb, 2001.

Izvođači: Anica Tomić, Lina Bliardić, Jelena Kovačić, Marijan Mihelac, Ante Jakulić, Vjeran Vukadinović, Nikolina Waki, Marta Cerovečki

SAMUEL BECKETT: Ne ja

Mjesto izvedbe: FAKI, EUROKAZ

Vrijeme izvedbe: lipanj, 2001.

Opis projekta: (kao opis projekta iskoršten je ulomak iz diplomskog rada Natalije Bjelković "Performance Ne ja: intermedijacija iz aspekta teorije izvođenja")

... u prvom planu, naga, premasina bijelom bojom i osvijetljena reflektorom. Ona se prvo umiva, zatim boji grud i lice te oblači ženske čarape. Stoji i grlo svoje lice i tijelo, proizvodi neartikulirane zvukove. Udara se, rukom po prsima i licu... manipulacija tijelom koje se koristi kao medij pomoću kojeg će se izraziti osjećaji. Izvođač iz sebe "vuče", čisti osjećajnost i otkriva je na tijelu. Tijelo mu je put do onog unutrašnjeg, ono je sredstvo pomoću kojeg se ostvaruje cilj... U žene je tijelo ono koje ju postavlja u svijet. Po njemu se ona klasificira kao ljepa, ružna, rodila, nerodila, krika, jaka, privlačna, odbojna. Tako se čini da žene da izražavaju svoju ženskoost bez takvih atributa ona mora odbaciti tijelo... mora probiti fiksnost telesnih postavki da bi uplovila u svoju psihu. Teba mahneti tijelo kako ono ne

bi osoravalo nas same...

Izvođači: Anica Tomić i Jelena Kovačić

Transsubjektiviti ili varijacije meditacija

Mjesto izvedbe: Dok stare napuštene tvornice u Poreču, FEMSFERA

Vrijeme izvedbe: svibanj, 2002.

Opis projekta: Performans stvara paralelne svijetove meditacija i zadržavanja trenutka sadašnjosti i to: "svjetu sadašnjost" (žena u meditativnoj situaciji iznosi svoje asocijativne misli), potom "reproduciranu sadašnjost" (performans koja izvodi misli žene), te "primljenu sadašnjost", (gledatelj koji doživljava prvotnu misao na temelju tijela performera.)

Animatorica iz publike izvodi jednog gledatelja i odvodi ga u prostor koji je izvan vidnog polja ostataka promatrača. Gledatelj u tom prostoru na papirici zapisuje asocijacije na određene pojmove. Taj papiric animatorica putem improviziranog mehanizma šalje izvođači koja se nakon ispred publike u prostoru ograđenom špirom. Na taj način gledatelj manipulira izvedbom određujući izvođači zadatke, odnosno daje asocijativni impuls izvođači. Ona pak kod publike izaziva asocijaciju na vlastitu izvedbu. Cijeli performans je animiran.

Izvođači: Anica Tomić

Animatorica: Jelena Kovačić

Snimateljica: Vanja Jambrović

Intermezzo u valove

Mjesto izvedbe: Bjelovar, promocija časopisa Buka u prostoru bjelovinskog muzeja.

Vrijeme izvedbe: kolovoz, 2002.

Opis projekta: Intermezzo u valove zamišljen je kao hommage djelu Virginie Woolf. Projekt je ostvaren kroz interakciju s publikom koja u izvedbi ima jednak udio kao i "izvođač". Publika (svakih 20 min izmjenjuje se po pet novih sudionika) kreće se unutar prostora koji je podijeljen na dva dijela. U prvom dijelu svaki sudionik ima povjet preko oči. Na taj način pokušava se maksimalno aktivirati ostala osjetila. Sudionici se pod vodstvom vodiča zaustavljaju na pet zadanih točaka na kojima se na određen način djeluje na njihova osjetila. Ulaskom u drugi dio prostora koji je skučen i klaustrofobičan publika se odvaja od vodiča. U tom zatvorenom prostoru oni promatraju izvnutu video-projekciju valova. U ovom happeningu naglasak je na atmosferi doživljaja, te bi ga se moglo opisati i kao uvod u čitanje romana "Valovi" koji je poslužio kao inspiracija.

Vodiči: Anica Tomić, Jelena Kovačić, Vanja Jambrović, Katarina Kolega, Kristina Tomić

Ne ja ili orijentacijsko hodanje

Mjesto izvedbe: Teatar Exit, Quar Zagreb

Vrijeme izvedbe: travanj, 2003.

Opis projekta: Projekt Ne ja ili orijentacijsko hodanje izvodi se svakih pola sata. U dvoranu ulazi po deset ljudi. Svatko od njih dobiva knjižicu uz pomoć koje sudjeluje u tzv. performativnoj igri koja u sebi sadrži i spontano i namjerno i neprikladno i oslobađajuće, a ovisi prvenstveno o gledatelju pristajanju na sudjelovanje. Na taj način gledatelj se iz pasivnog promatrača pretvara u aktivnog igrača. Prateći zadani smjer kretanja svaki se igrač zaustavlja na deset različitih pozicija na kojima obavlja zadane zadatke. Na sceni su tri projekcije i tri komore, od kojih u dvije komore publika ulazi, a u centralnoj istovremeno gleda i aktivira izvođača zadajući mu određene zadatke.

Projekt je nastao iz pitanja o formiranju identiteta te o vanjskim utjecajima koji nametnuto u tom formiranju sudjeluju. On je istovremeno koncept, performans i instalacija, a upravo u toj nemogućnosti pronalazanja adekvatnog naziva sadržana je i nemogućnost konačnog formiranja identiteta.

Izvođači: Anica Tomić, Luka Dragić

Kontrolori igre: Petra Radin, Jelena Kovačić

U ovom trenutku gdje A.T. i J.K. apsolutno su na Filozofskom Fakultetu i brucelose na Akademiji dramske umjetnosti. Gdje A.T. završava prvu godinu Kazališne režije i radiofonije, a gdje J.K. prvu godinu Dramaturgije.

Obje se vesele svijetloj budućnosti.

LE CHEVAL

Fotografije: Srdan Šarić

Teatar **Le cheval** osnovali su 1995. godine u Zagrebu Borislav Čeko, Josip Marjanović, Srdan Šarić i Oliver Frijić. Osnovna ideja ovakvog oblika organiziranja bilo je propitivanje mogućnosti pozicioniranja publike i izvođača u istome subjektu. Na tragu ovog pretpostavljenog kazališnog "predstavanja", situacije u kojoj još uvijek ne postoji ni nominalna ni realna diferencijacija na izvođače i publiku, napravljena su prva dva projekta: **Povijest križarskih ratova** i **Self-referential Hamlet** (1996.) Nezadovoljstvo pojedinih članova ovakvim oblikom rada, kao i dugotrajna polemika o tome u kojoj je mjeri to još uopće teatar, a sve kao produkt različitih stupnjeva kazališne ignorancije, dovodi **Le cheval** do prvog kompromisa, do odustajanja od onoga što je u međusobnoj komunikaciji članstva bilo proizvoljnom terminologijom označeno kao kazališno "predstavanje", i zacrtavanja podjele na izvođače i publiku.









Pri svjedi projekti, **Egipcija** (1997.), odvijao se u dvije etape. U prvoj djelu je na pozorištu bila postavljena replika gledališta ispred zatvorenog zida. U nju su sjedali izvođači, u dvorani se gasio svjetlo i jaki su se reflektori, usmjereni na publiku, palili. Istovremeno je pušana glazba (nad glazbene sekcije **Le chevala** do glazbene koja je jako brzo postajala iritantna. Izvođači su ostajali u pokretu i promatrali publiku dok i posljednji gledatelj ne bi napustio dvoranu. Iako formalno instroirajući na podjeli na izvođače i publiku, pa i u smislu prostora koji bi svojom arhitektonskom zadanosti istu podržao i tu se dogodilo prvi nastup **Le chevala** na SKAZ-u, ovaj je projekt u svojoj prvoj fazi zapravo analizirao što se događa kada izvođači pokušavaju esencijalno mijenjati status publike, kada se pokušava probaviti neuspjeha inverzija. U drugoj etapi, koja se odvijala u obliku okruglog stola, izvođači su nalaženja prvo vrijetali njegove sudionike, a zatim započimali pseudoteorijske rasprave o videonu, pri čemu su se referirali na postojeće i fiktivne autore.

Nakon **Egipcija** **Le chevala** izvodi performans **Tata** (1997.). Kao predložak za ovu izvedbu poslužile je pismena zadatka iz hrvatskog jezika jednog učenika petog razreda kojoj je tema bila "Tata". Dva izvođača, od kojih je jedan bio Tata, a drugi Sin, na početku su se poigravali samo zvukovnom kompozicijom riječi "tata", u rasponu od infantilnog laganog do onomatopoejskog ponavljanja zvuka stornice. Zatim je Sin započimao govoriti tekst o svome ocu ("Moj otac je divna osoba. On po cijeli dan radi, a uveče, kada dođe kući..." itd.). Nakon nekoliko ponavljanja, Tata bi dolazio pred Sina, vadio svoje ispoljilo i njime ga počeo udarati po rukama, glavi i gurali mu ga u uho. Sin bi s još većom adoracijom nastavljaio govoriti svoj tekst. Zatim bi se Tata povlačio, a Sin bi uz plačnu: "Nemoj tata, molim te!" svlačio odjeću i u anus si gurao najrazličitije predmete (olovku, domovnicu, dršku retrovizora s obješenom krunkom...). Za to vrijeme Tata bi ispušao nekoliko cigareta, ne osvrćući se na Sina, a zatim, ponavljajući igru s riječju "tata", dolazio pred njega i pokušavao ga grliti. U ovom performansu **Le chevala** je konačno odustao od sustava stabilne referencije i pokušao stvarati znakovne konstelacije koje će, barem deklarativno, paralizirati proces semiotike.

Jaka polarizacija unutar **Le chevala** oko pitanja uloge Akademije dramske umjetnosti i njezine re/degenerativne funkcije za kazališni život, proizvela je dva performansa. Prvi, **Mala ispomod prijatelju Srdanu Šarencu** (1998.), tematizirao je mistifikacije oko prijemnih ispita na odjelu glume i izveden je na hodniku Akademijske. Trojica izvođača, simulirajući da su kandidati za prijemni na glumi, izmislili su se s ostalim kandidatima. Ponavljajući glazno tekst, razgovarajući s drugim kandidatima i obeshrabrujući ih, jedan od izvođača bi počeo mokriti u gaće. Istovremeno bi drugi izvođač izvodio pitof-starter i pucao bi u glavu, a zatim teatralno pao na prisutne. Na to je treći izvođač prisikodio drugome u pomoć i reanimirao ga energičnim umjetničkim disanjem, koje bi se na kraju pretvorilo u dug i strastven poljubac, popraćen pjevanjem prvog izvođača pjesme "Išću anu my dinsty". **Mala ispomod...** nije pretendirala biti sustavna kritika Akademijine obrazovnog sustava. Više ju je zanimala psihička destabilizacija kandidata neposredno prije polaganja prijemnog ispita. **Mala ispomod prijatelju Srdanu Šarencu II** (1998.) bavila se samim tijekom prijemnog ispita na glumi i njegovim, eventualnim, diskriminatorskim mehanizmima. Za prijemni ispit se tijekom dvije godine prijavljivalo kandidat koji je imao rotaciju (nemogućnost čistog izgovaranja glasa "r"). Nakon neuspješnog polaganja prijemnog ispita on bi se obratio članovima komisije s molbom da mu objasne zašto nije primljen i na čemu treba raditi do sljedećeg prijemnog ispita.

The Smiths: Queen is not dead (1999.) izvedba je u kojoj je **Le chevala** istraživao scenske potencijale play-backa i semantičku punjenja do kojih dolazi pukim izvođenjem određenog broja kompozicija Smithsa, kultnog britanskog banda koji je redefinirao pop tijekom osamdesetih godina prošlog stoljeća. Na početku, dok publika ulazi, izvođači koncentrirano izvedu tai-chi vježbe. Uspjelo je radno svjetlo. Kad se publika smjestila gase se sva svjetla i izvođači u potpunom mraku skidaju prvi sloj odjeće i na sceni pronalaze svoje instrumente. Zatim se pali koncertna svjetla i sljedećih sat vremena izvođači na play-back izvedu najveće hitove Smithsa. Ispred gledališta se nalazi konopac na kojem se suši mokri veš, koji donekle zatvara vizure. Nakon sat vremena, opet se gasi svjetlo i izvođači u potpunom mraku skidaju drugi sloj odjeće, te dolaze do prvog reda publike i pokušavaju gledateljima sisati prste na rukama. U ovom djelu se pali strobooskop. Ponovno se gasi svjetlo i izvođači u potpunom mraku skidaju posljednji sloj odjeće, vraćajući se na scenu i svirajući još dvije skladbe Smithsa.

U općoj histeriji uoči NATO napada na ex-SR Jugoslaviju **Le chevala** je pripremio **Kosovsku bitku** (1999.), performans koji se trebao izvesti ispred jugoslavenske ambasade u Zagrebu. Ideja za ovu izvedbu potekla je iz općeg odobravanja ovog napada u hrvatskoj javnosti (što je verificirano i kroz slobodnu sjednicu na kojoj su većina zastupnika napad podržala). S onu stranu kakvog političkog angažmana, ali kroz pseudomoralizatorski diskurs i atraktivan naslov i uz najvećojmju kondicioniju da je NATO napad počeo upravo na dan izvedbe, **Le chevala** je ovom svojom akcijom uspio privući relativno velik broj publike, a otprilike i jednak broj policajaca. Kako se nikakvi izvođači nisu pojavili, policija je počela mahatirati prisutne legitimiranje i oduzimanje snimljenog materijala.

Nakon **Kosovske bitke**, a zbog nepojavlivanja izvođača, **Le chevala** je bio optuživan za deficit građanske hrabrosti, što je članstvu bio poticaj za daljnji kvazipolitički angažman, koji je u par navrata otišao u najposredniju ilustraciju naslova izvedbe. U performansu **Grk u grču** (1999.), koji je u programu najavljen kao analiza teritorijalnog presizanja Grčke u raznim povijesnim razdobljima, kometirajući izvođači (koštem je trebao evocirati antičku Grčku) pojavljivali su se s različitim Aristotelovim izdanjima i čitali iz njih po vlastitom nahođenju. Jedini zadatak ovog čitanja bio je da ono u glasnoidi nasla i da u trenutku kada dosegne gornju amplitudu glasnoidi izvođač padne na pod i simulira api-napad. U tom trenutku bi se pojavjivao izvođač kostimiran kao doktor, s torbom punom žlica i izvodio standardnu

proceduru u slučajevima epileptičkog napada. Performans je izveden ispred grčke ambasade, a planirana izvedba ispred makedonske ambasade je propala zbog nedobivanja policijskog odobrenja. U performansu **Hrvanje Hrvata** (1999.) dvojica izvođača su se najprije namazali litrom biljnog ulja, a onda uz glazbenu pratnju benda koji je svirao uživo, pokušavali hrvati.

Predstava **Katarina Povratnica će se najvjerojatnije udati na kraju predstave** (1999.), lako u potpunom opusu **Le chevala** jedna od slabijih točaka, postala je poznata po činjenici da izvođači na kraju gađaju publiku govornim. Međutim, razgovor poveđen na drugom stolu nakon ove izvedbe, tijekom kojeg je napravljen audio-zapis govora Želimira Cigara, u kojem je, između ostalog, komentirao i dimenzije spolovila jednog od izvođača, postao je predložak idućeg **Le chevalovog** projekta, **Želimir Cigar: Arhivar s mudrima** (1999.). Tijekom ovog performansa jedan je izvođač, sa zakačenim šumarski-hiparotrofiranim spolovlom, namjernice crijno, vodeći ih iz unutrašnjosti spolovila, kritičke osvrte na **Le chevalov** rad (postojeća i fiktivna) i dijelove Klavove novele *Kratak biografija A. A. Darnoletova*.

Kompijalska predstava (2000.) je, okrenuvši se najfrekvencijnoj političkoj paroli tog trenutka ("Dornolevski rat je svjetla") i dominantnom šovinističkom diskursu kao generativnom modelu vlastitog scenskog jezika, a uz upotrebu glazbenog etno-kla, paradržanjem na nacionalnim mitovima i gomilanjem scenskih znakova pokušala proizvesti određenu vrstu entropije u kojoj se brišu sve interakcijske razlike. Autočrtanjem unutar scenskog materijala **Kompijalske predstave Le cheval** je htio pokazati nešto kao vlastitu povijest stalnog traganja za destabilizacijskim referencijalnim sustavima i mogućnost njihovog beskrajnog umnažanja, uz istovremenu legitimaciju angažiranog kazališta koje se bavi gorućim društvenim problemima.

Dobrođa se na ovaj predstavi proveći kao Svetozar Jovanović u periodu od devedeset i prve do devedeset i pete u, recimo, Hrvatskoj (2001.) bila je izvedba na početku koje su gledatelji na ulazku u dionicu morali obistiti noge o jednog od izvođača koji je ležao na podu. Programski knjižica je sugerirala da je riječ o pokušaju rekonstrukcije posljednje četiri godine života Svetozara Jovanovića i njegove tragične pogibe. Bombastičnim naslovom i proizvodnjom privida bavljenja velikim temama, ali bez vidljivog ironijskog odnosa kao u ranijim radovima, **Le cheval** je doživio određeni oblik rehabilitacije i atribut političkog kazališta (u Melchiorovom značenju ovoga pojma).

Nakon napada skloništa na posjetitelje kluba "Močvara" **Le cheval** izvodi performans **Ljubisa Ristić i Dušan Jovanović** (2002.). Na početku je izvođač, odjeven na nulu i kostimiran kao skins, otpjevao pjesmu *Tomorow belongs to me*. Zatim se spuštao u publiku, u kojoj je bilo dosta onih koji su bile žrtve napada u "Močvari", i molio ih da ga udaraju jer je to najdramatičniji put da shvate događaj koji je izradio tu izvedbu. Kao publika nije pristajala, izvođač ih je zamolio da se poslušaju njihovim udovima i udari sam sebe. Veći dio publike na ovo je pristao. Kada bi se jače odjedlo, izvođač se povlačio na scenu i čitao dijelove scenarija Sarthe Karle Skin, a zatim se ponovno vraćao u publiku i nastavlja samoočjeđivanje. Na kraju, popjevi se na scenu, izvođač je ukinuo u čašu i nazdravljajući prisutnima to ispio. Daleko od toga da ponudi neko suvise objašnjenje nemilog događaja, ovaj performans je htio isprovocirati reakciju kod onih koji su bili izloženi napadu, a izvođač je pokušao preuzeti funkciju antilatora njihovih trauma.

Invertirajući tozu da ne postoji kolektivna odgovornost, nego samo individualna, **Le cheval** je ispred pravoslavne crkve u Preobraženskoj ulici izveo performans **Čvčak** (2002.). Proizvodnju se pozivajući na tradiciju srednjovjekovnih prikazanja, u kojima je orkvena zgrada korištena kao scenografija, izvođač je tupim kuhinjskim nožem napravio ranu na nuci, a zatim krvlju mazao ruke svih prisutnih. Kada je završio s mazanjem, rekao im je da postoji samo kolektivna odgovornost, da su svi krivi i da si pogledaju ruke. Zanimljivo je da su i predstavnici Srpske pravoslavne crkve, a i veći broj prolaznika (za koje slobodno procjenjujem da su bili Hrvati) izvedbu doživjeli kao oktroiranje krvine vlastitom etnosu.

Od 2003. **Le cheval** surađuje s redateljsko-dramaturškom klasom (**KKLLAASSAA**). **KKLLAASSUU** čine studenti svih godina režije i dramaturgije koji kroz ovaj model rada pokušavaju naći alternativu principima rada na glumačkim i redateljskim klasama i čiji su kazališni interesi u velikoj mjeri korepondentni **Le chevalovim**. Zajednički rad rezultirao je projektom **Majin udžak** (izveden u sklopu miniturneje Kragujevac - Beograd - Zrenjanin, 2003.). Riječ je o otvorenoj strukturi koja se modifikira ovisno o kontekstu u kojem se izvodi. U zajedničkom radu stalno se proizvode novi scenski materijali i vrši se njihova akumulacija, a onda se, ovisno o već spomenutom kontekstu izvedba, radi njihova selekcija i montaža. Simulacija kritičkog odnosa spram Akademijina obrazovnog sustava u ovom zajedničkom projektu bliska je nekim ranijim **Le chevalovim** pokušajima. Sljedeći zajednički planirani projekt je cenziranje **Paraskademije**, udruge koja bi fingirala obrazovnu, ali i simboličku protubeđu ADU i koja bi vremenom prešla u nju ravnopravnu dramsko-pedagošku instituciju.

Ovdje poborniji i opisani projekti pokazuju su kronološkog prikazivanja mijenja **Le chevalovih** kazališnih interesa, s naročitim osvrtom na strategije kojima je **Le cheval** simulirao radikalniji angažman. Projekti ovdje izostavljaju *(Overforced Entertainment, Da nije postmoderne mi bismo bili gol' kurac, U fakloraciji nema revanšizma, The Strategy of Japan in WW II, Cinkarenja i stina ogovaranja, Edipčina, Posljednjih šestnaest minuta i trideset i dvije sekunde, Obžalovanje forme a održavanje norme, Vice Vukojević je doživio satori, Crv sumnje na leđu mog duhovnog oca, Zadinski hrvati)*, jednom su krajnje subjektivnom retrospektivom označili kao retardaciju u odnosu na tu imaginarnu razvojnu liniju i to je osnovni razlog njihova neuvršavanja na ovome mjestu.



EKS-SCENA

SELMA BANICH / ŽELJKA SANČANIN

Razgovarala: Ivana Ivković

Priredila: Agata Juniku

Fotografije: Robert Lesac (Private in Metro), Diana Duke (Jutro)



Nezadovoljne uvjetima za bavljenje plesom, Selma Banich, Darija Doždor i Nensi Lazić osnovale su krajem 2001. godine udrugu građana **Eksperimentalna slobodna scena**, s ciljem uspostavljanja funkcionalne mreže korisnika svih grana izvedbenih i ostalih umjetnosti - kroz efikasniju razmjenu informacija, interakciju s drugim medijima, realizaciju zajedničkih projekata i međunarodnu komunikaciju. U prostorijama **Eks-scene** (CEKAO Zagreb, Vukovarska 68), održavaju se treninzi, radionice izvedbenih umjetnosti, audicije, ostvaruju se projekti u koprodukciji s renomiranim koreografima i plesnim centrima, a mladi autori koriste prostor za rad na svojim autorskim projektima. Udruga, dakle, nastoji stvoriti i arhivirati novu scenu umjetničkog stvaralaštva i integrirati je u šire društvene i kulturne sfere. Iz **arhiva Eks-scene** ovom prilikom izvukli smo dva dosjea - Selma Banich i Željke Sančanin.

ŽELJKA SANČANIN

Željka Sančanin se plesom - poput većine plesača i koreografa na suvremenoj plesnoj sceni - počela baviti tek s 18 godina. Za vrijeme studija komparativne književnosti i povijesti umjetnosti sa Sašom Božićem i Andrejem Vučenovićem počela je istraživati na graničnom području performansa, kazališta, plesa i instalacije, u kojemu je moguće da se dogode neke zanimljive likovne stvari. Do sada su realizirali projekte *La Primavera*, *Mjesta po kojima...*, (*Hard to*) *Dig it* (zajedno s Barbarom Matijević) i *Private in Vitro*.

Ples kao pritisak

Svoje radove ne gledam kao predstave, već kao performanse. Ni sebe nikada ne doživljavam kao plesača ili glumca, nego kao performera.

Ples nikada ne doživljavam kao oblik emotivnosti, izražavanje osjećaja, ličnosti i slično. Kod mene uvijek postoji neki oblik pritiska u pokretu koji radim. Čini mi se da moje koreografije nastaju iz neke ideje koja me pritišće...

Rizik improvizacije

Kada sam počela plesati, nisam puno improvizirala, ali u posljednje vrijeme toga sve više ima. Shvatila sam da mi fiksirani materijal nikako ne odgovara. U improvizacijama uvijek dolazi do tog momenta rizika. Nikada ne znaš što će se dogoditi, kako ćeš izvesti neki pokret. Odnosno, hoće li biti dovoljno dobar i da li će biti sukladan onome na što improviziraš. Iz tog nečeg što je stalno izloženo mijeni, mogu opstati kratkoročnu energiju i samo u tome nalazim svoj interes. Mislim da nikada ne bih mogla raditi fiksirane materijale - meni je to dosadno, naprosto to ne mogu, mislim da kao izvođač uopće nisam sposobna za tako nešto.

Repetitivnost

Repetitivnost mi pomaže da kontroliram - ili bar imam takav dojam - svoj koreografski materijal i vrijeme koje on gradi na sceni. Nikada nisam ni pokušavala raditi koreografije ili performanse s jako puno različitih elemenata. Uvijek nastojim više puta ponoviti ono što sam napravila, vidjeti koliko se neki pokret na različite načine može repetirati i mijenjati, a da opet neki elementi ostanu isti.

Teorija

Osobno, teorija, odnosno neki tekst, ne znači mi mnogo. Nikada ne idem svjesno raditi na temelju nekog teksta. To me ne zanima. Ali tokom rada, naravno, povezujem svoj materijal s nekim stvarima koje znaš, pa se sjetiti da bi nešto mogao pročitati. Konkretno, kad smo radili na predstavi (*Hard to*) *Dig it* Saša je shvatio da je ono što smo Barbara i ja radile prva tri mjeseca bilo slično ideji predstave koja bi izražavala neku ideju shizofrenije, odnosno koja bi bila sastavljena od nekih isprekidanih elemenata koji nikad nisu dovoljno jasni. Vidio je da će to biti jako brza, nehomogena, nečelovita predstava puna nekih zračnjerskih distorzija pa je to povezo s Deleuzom kojeg smo onda počeli čitati.

Tokom rada na materijalu za *Private in Vitro* čitala sam knjigu *Flesh* o dvojici arhitekata iz New Yorka - Elizabeth Diller i Ricardo Scofidio. Oni se bave temom privatnosti i javnosti, odnosno privatnim i javnim



mjestima. Radili su instalacije na temelju analize što je privatno, a što javno, kako se narušava privatnost percepcije gledatelja itd... Čitajući tu knjigu, nakon što sam već imala dio materijala, neke su mi se stvari otkrile. Nastojim, dakle, ostati pri tome da mi je moj izvedbeni materijal najbitniji, a tekstovi koje sam pročitala nagdje su u pozadini.

Tretman prostora

Koreografije radim uvijek na temelju vlastitog doživljaja prostora u kojem radim. U solu *Mjesta po kojima...* perspektiva u kojoj me gledatelj gleda vrlo je fiksirana. Ne mičem se previše u prostoru, oni me gledaju u poluprofilu, i cijelo sam vrijeme u jednoj zoni. U *Private in Vitro* igram sa svojom privatnošću - izvodim u prostoru gdje me gledatelj ne vidi, već me gleda na snimci, i u jednom trenutku više ne zna da li gleda snimku ili mene. Tako da oko malo luta, što gledatelja dosta smeta. Tek kasnije shvatila sam da je zapravo zanimljivo kako manipuliram njegovom percepcijom.

Private in Vitro

Činovna je ideja u tom solu da je tu igram svoju privatnu igru, odnosno da materijal izvodim za sebe. Istodobno, gledatelj to prati na jednom sasvim drugom mediju. Postoji i ideja da nekada pokušamo manipulirati publiku na način da se i nju animira, pa da to netko promatra na nekoj eksteriornjoj površini, tj. na nekom trećem mjestu. Smisao sola je da se stalno mijenja, ovisno od prostora u kojemu se izvodi.

Izvodila sam taj performans u nekoliko nazičih prostora. U salonu pokušavala, na primjer, igrati sam ispred nekih uzoraka pločica, a gledatelji su gledali snimku u foteli, na videoprojekciji koja je bila udaljena od njih. Mene nisu vidjeli. Istodobno su - mada to nije bilo planirano - gledatelje gledali ljudi na ulici, a druge strane uloga. U foyeru hotela Dubrovnik događale su se isto neke zanimljive neplanirane situacije. Zanimalo me kako ću izraziti svoju privatnost i na koji ću način manipulirati tuđom privatnošću - kako gostiju tako gledatelja, slučajnih prolaznika, vani na ulici. Zanimljiv mi je bio i osobni doživljaj ambijenta tog hotela - gdje ulaze stranci, biznismeni, bogataši, ja u toj međuzoni, između tog njihovog prostora i uličnog prostora, radim svoj neki ludi privatni materijal koji nitko ne razumije, a pritom cijelo vrijeme slušam zvuk vrata koja se otvaraju i zatvaraju i pokušavam to uskladiti s razgovorima koje čujem oko sebe... U praznoj galerijskoj prostoriji je, naravno, to opet bilo nešto sasvim drugo.

Koliko god pokušavam skrenuti pažnju na sebe svojom igrom, toliko dajem do znanja gledatelju da ona i nije toliko bitna. Pokušavam sugerirati da je bitno samo to da sam ja tu, kao i da je on tu, da se i njega vidi. Ima još puno opcija. Postoji mogućnost da u daljnjim izvedbama ostanem skrivena, da ulazim u neki ambijent kao kakav parazit. Jedna je od ideja i da se s tim svojim solom ušetam u neku tuđu izvedbu, dakle dok netko igra svoj materijal. A možda to nekad odigram čak i u kazalištu.



SELMA BANICH

Selma Banich jedan je od rijetkih educiranih plesača na domaćoj plesnoj sceni. Završila je Školu za klasični balet u Zagrebu, nastavila školovanje na Baletnoj akademiji u Münchenu, za vrijeme kojeg je bila angažirana u ansamblu Bavarskog državnog baleta. Na zadnjoj godini studija shvatila je da joj balet nije dovoljno iskren filter pa je prestala plesati. Nakon godinu dana pauze, Ana Marija Bogdanović pozvala ju je u projekt *Tramvaj ili načini gledanja*. S Ivom Nerinom Gattin radila je na nekoliko Linkovih projekata, potom je s Trafikom surađivala u predstavi *Evropa pleše*, kao izuzetno, više nego profesionalno iskustvo navodi angažman u buho projektu *Kora Tanje Zgonc*, a u *Galerji pokreta* 20. Tjedna suvremenog plesa sudjelovala je jednim kvartetom.

Ples kao filter

Na zadnjoj godini akademije dogodila mi se neka osobna transformacija i klasični balet kao forma nije više mogao podržati moja životna iskustva. Nije mi bio dovoljno iskren filter, nije me dovoljno patentirao kao osobu i kao plesača. Nakon povratka u Zagreb, godinu dana nisam imala potrebu baviti se tjelesno, biti plesač, već sam imala neke druge filtere koji bi zamijenili ono što mi je nekada značio ples, odnosno klasični balet.

Neki moj trenutni filter je opet ples, odnosno u mom slučaju taj nekakav performing. Nije važno da li je to suvremeni ples ili balet, bitno je životno iskustvo. Bitno je da ti je svaki projekt koji radiš neki novi izazov. Nije bitno kojim se izrazom baviš, već da u njemu postoji jedan dio istine o tebi.

Školovana sam u instituciji, radila sam za vrijeme školovanja u instituciji... Ali tokom svih tih godina gradiš neki stav o sebi, svom poslu, svijetu i civilizaciji... I onda zaključiš da ne želiš biti u nekom okiru, već da želiš raditi s različitim ljudima, u različitim projektima, upijati, dopustiti da nešto upije od tebe... zato sam nekako više na strani otvorenih situacija.

Galerija pokreta

Za *Galeriju pokreta* Sandra Banich i ja napravili smo unisoni koreografini duet koji se izvodi u jednom dijelu prostorije... reflektano tome, u drugom prostoru - na videoprojekciji i u zvuku - svojevrsni novi unisoni duet. Sandra Banich i Selma Banich napravili su Nenad Vukušić i Adam Samijelac. Svojom percepcijom onog što mi radimo njih dvojica stvaraju nešto kao first copy - naravno, pod pretpostavkom da smo nas dvije neki master. U tom kvartetu bavimo se frekvencijama boja, istražujemo što znači uopće percepcija u smislu stvaranja nekakvog koncepta, tj. kako možeš svojom percepcijom shvriti novu dimenziju nečemu što percipiraš.

Tjedan suvremenog plesa

Galerijom pokreta festival je dao sjajnu priliku domaćoj plesnoj sceni. Tjedan ima široku publiku, u tolikom je broju privuče rijetko koja predstava tokom godine. Ali mene zanima da li su svi ti ljudi tamo i prije imali termin i prostor da rade na svojim autorskim radovima. Tim mladim ljudima moraš dati neke osnovne uvjete da bi uopće mogli biti kreativni, da bi mogli raditi, istraživati, surađivati s iskusijskim kolegama. Trebali bi imati sredstva od kojih bi mogli živjeti. Otidi jednom godišnje na radionicu, jednom godišnje odigrati predstavu na platformi ili na festivalu - to nije dovoljno. Nije dovoljno. Treba imati konstantu u radu. A to je moguće jedino ako ljudi rade u dvorani, ako se educiraju, ako si mogu priuštiti da razmišljaju o tome što rade.

Jako me ljuti što u Gradskom uredu za kulturu neke komisije nemaju potpuni uvid u ono što se događa na sceni. A da je tomu tako, pokazuju načinom na koji raspodjeljuju sredstva. Ono što mi radi-
mo nije samoinicijativno i ne znam da li uopće može biti. Ako ne nailazimo na konkretno odobravanje,
zašto onda to radimo, da li smo uopće društvu potrebni?

Eks-scena

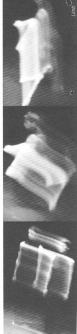
Nensi Lazic, Daria Doždor i ja bile smo vrlo nezadovoljne situacijom na zagrebačkoj, odnosno
hrvatskoj plesnoj sceni. Između ostalog, u Zagrebu nije bilo mjesta gdje možda trenirati a da se
nekome ne prikloniš. Okupili smo stoga svoju i nešto stariju generaciju plesača i osnovali udruhu
građana koja je od početka bila osmišljena kao radna platforma. Eks-scena nije ansambl, nije grupa
autora koji imaju svoj prostor i bave se samim sobom, već je otvorena svakom plesaču, performeru,
koreografu, autoru koji se želi slobodno, nezavisno, baviti svojim pozivom. Svakako tko se takvim osjeća
može doći, uzeti plesni trening, ili koristiti radni prostor za stvaranje vlastitog projekta.

Softa Jammings

Softa jammings je - poput Eks-scene - smišljen kao radna platforma, ali tako da uključuje i društveni
kontekst, da briše granice između plesača, muzičara, gledatelja... Mi želimo da naša struka bude
podržana, ali želimo i sami, našim odabirom, podržati neke druge inicijative. Tako smo prošle godine u
svibnju odigrali prvi Softa jammings, uz podršku inicijative Drugačiji svijet je moguć. Skupilo se puno
ljudi i mislim da smo nekako razbili to elitističko razmišljanje o plesu kao nečemu što se gleda samo iz
gledališta i promovirati ga kao nešto čemu se svatko može priključiti.

Wait+Eau

Wait+Eau je odličan projekt - nastao na inicijativu CDU-a i BADco - s idejom da okupi mlade dra-
maturge i autore. Potrpali su ras u Grobnjen gdje smo dobili na raspolaganje naše znanje i njihovu
pomoć i tako se pokrenuo rad na mogućim konceptima. Druga faza bila je na Urbanom festivalu gdje
smo nastavak našeg rada prikazali serijom performansa, a treća faza vjerojatno će se dogoditi ove
jeseni. Sjajno je kad imaš podršku od nekoga izvana tko ti može dati neki feedback, pratiti tvoj rad,
tvoje razmišljanje, dovesti u pitanje sve to... Neprestano smo na tom projektu preispivali svaku
odluku, misao, akciju. Mislim da će to na kraju rezultirati kvalitetnim konceptima, odnosno performansima.



POBEDNIČKI PRESTUP

Povodom knjige *Euridikini osvrti* Lade Čale Feldman

(Naklada MD i Centar za ženske studije, Zagreb, 2001)

Svetlana Slapšek

Kada se 1986. u časopisu UCLA Reflections pojavio članak Frome Zeitlin, pod naslovom "Playing the Other" - njegova recepcija premašla je ne samo okvire discipline iz koje je autorica pisala (klasične studije), već i okvire literarno-kulturoloških disciplina koje se bavi dramom. Tačnije rečeno, studija Frome Zeitlin, koja se deset godina kasnije pojavila u knjizi, rezultatu njenoga temeljnog istraživanja grčke drame (Playing the Other, 1996), pustila je duboke tragove u ženskim studijama ne samo u USA, već i u Evropi. Autorica je uistinu vladala teorijskim diskurzom, klasičnom psihanalizom, i antropologijom, no glavni njen doseg bio je u obvladavanju ne samo tih disciplina i diskurza, već i u autoritativnome posegu u čitav niz manje elektnih, i zašto ne reći jednostavno, manje dosegljivih naučnih disciplina specifičnoga korpusa znanja i metoda. Froma Zeitlin je pokazala šta znači interdisciplinarnost - nikako ne lagodnu šetnju ili surfanje po površini disciplina, već izazovan intelektualni napor da se u dijalogu nađu visoki epistemološki zahtevi disciplina koje nikada nisu privlačile mase niti bile prioritarne trendova. Dogodio se susret nesumnjivo konzervativne i teorijski neosveštene misli - uz njenu nesumnjivu elitističku samouverenost - klasičnih studija, i žanskih studija, uveliko, i ponekad opravdano, optuženih za akademsku nedoslednost i disciplinarnu plitkost. Kako misli svoje znanje bilo je pitanje koje su sebi postavili istraživači antike u Francuskoj, odnosno na levome krilu francuske humanistike, već u doba procvata strukturalizma i nouvelle histoire. Iz toga je pokreta unutar strukturalizma nastala mala, ali uticajna škola istorijske antropologije antičkih svetova, čiji su veliki učitelji Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal Naquet. Froma Zeitlin bila je njihova učenica. Elementi koji je nedostajao, energiju američkoga feminizma, unela je upravo ona. Njen rad iz 1986. nije početak, već zrel proizvod jedne staze u američkim ženskim studijama, antičkih ženskih studija, koje su se razvijale od kraja 60', pod dubokim uticajem francuske škole, i posebno na univerzitetu u Buffalu, oko časopisa Arethusa. Članci i zbornici u ovome časopisu bili su poznati sasvim malome krugu specijalista iz najstarije humanističke discipline, a i među njima nisu imali posebno mnogo pristalica. No primera radi, Arethusa je imala specijalan broj posvećen Bahtinu kada su tek retki/retke počeli razumevati mogućnosti njegove teorije dijaloga za feminističku teoriju. A tek početkom 80', uticajni pojedinci iz "centralnih" krugova u antičkim studijama, kao recimo Simon Goldhill, počeli su se zanimati za smejačku kulturu i karneval u tumačenju Bahtina, kao ogledan teorijski izlazak za premitanje Aristofanovih komedija i tzv. "Stara komedija" uopšte.

Ove primere povezanosti izvan uobičajenih veza akademskih krugova, ovo "preskakanje" i često nepredviđeni kontakt ideja između kontinenata, škola, univerziteta, pojedinaca, iznosim samo zato da ilustrujem umnogome tuzoran položaj istraživanja Lade Čale Feldman: zašto bi nam istorija jednoga neocentralnoga, bar u okvirima današnjih mapa ženskih studija, interdisciplinarnoga poduhvata bila relevantna za knjigu Lade Čale Feldman, *Euridikini osvrti*? Nema sumnje da je knjiga Frome Zeitlin jedna od važnih relevantnih tačaka u radovima Lade Čale Feldman, no to, premda odmah upućuje na solidnost preduzeća, nije najvažnije. U tom odnosu je izvestan epistemološki, ali i ideološki rukoveć, neka vrsta programskoga manifesta unutar ženskih studija, koji, za razliku od zavodljivih flashy/fashy teorija

na tekstu traci današnje globalne akademске proizvodnje tekstova, traži provjereno široko znanje i kompetentnost, solidan rad, više utrošenoga vremena, pa i drugačiju etiku naučnoga rada. Uobičajena kritika ženskih studija "spolja" uključuje i primjedbe o nedovoljno definisanim epistemološkim okvirima, odsutstvu tvrdih metoda i sistema, pa i o prikrivanju nekompetentnosti u privilegovanom kontekstu političke korektnosti ženskih studija. Premda je ta kritika često povezana sa prezrom prema aktivizmu, nju ne treba olako odbacivati. Tokom poslednjih decenija dinamičnog akademskoga razvoja, ženske studije su razvile žargon suprotstavljanja takvoj kritici, koji uspješno koristi strategije ranijih teorija ženskoga pisma. Nema sumnje da je i politička korektnost, bar unutar schengenskih granica i izvan Evrope, dosegla drugačije dimenzije, i promijenila najbolje kontekst kritičkoga suočavanja. No to sve ne lišava ženske studije obaveze na samorefleksiju, i teško je zamisliti ozbiljni povod za to, od kritike naučne ozbiljnosti, u kakvom god se obliku pojavila, i sa kakvom god motivima. Unutar ženskih studija, regionalna (južноевропска, postsocijalistička) napetost između aktivistkinja i istraživačica odnosno akademске populacije već je imala svoje male ratove, i svoja institucionalna razdvajanja, uglavnom ponevajući američke sukobe unutar feminizma između 70' i 80'. Žalostni kontekst tih malih ratova je što ženske studije još nisu našle svoje mesto, svoje utočište/uporište na većini univerziteta u regiji. Poematrajući knjigu Lade Cale Feldman u ovom kontekstu, mislim da se može razmišljati o jasnom pokušaju da se iz toga predviđivoga kruga izade smislom akademskim nastupom koji nigde ne sakriva aktivistički etos. Dva elementa poredjenja, globalni i lokalni, određuju tako knjigu Lade Cale Feldman kao izazovan nastup, ošto smislijen da probija postavljene granice. Sigurno uzgredi, ali svakako impresivno rezultatu svakoga postupka, kome se nikako ne može poredi ni hrabrosti ni promišljanost, jeste odsustvo svake nealagodnosti pozicioniranja u nacionalnim disciplinarnim okvirima. Samo uvoditi "na scenu" domaću teoriju misao o teatru, i stavljajući je u ravnopravan dijalog sa svetskom teorijom, autorica je već zaslužila visoku nagradu koja nosi ime Petra Brečića: strana sa koje je došla, iz temeljne feminističke kritike zapadne kulture, morala bi joj dodati još jednu, svoju nagradu, za prelaz mnogih neprotivnih granica...

Svaka dobra knjiga studija i/ili eseja za čitaoce znači mogućnost različitih ulazaka u tekst, različitih razmišljanja i organizacija: kakvo god inače jezička "prohodnost" knjige bila, mogućnost upisivanja više različitih čitačkih putopisa kroz knjigu mogla bi biti dobro polazište za njeno vrednovanje. Moj ulazak u tekstove Lade Cale Feldman bio je kroz teorijski esej "Nevolje u izvedbom", u kojem Lada Cale Feldman razmišlja o teoriji izvedbe američke teoretičarke Judith Butler. Moj izbor bio je konzervativan i školski, jer je reč o autoritetu koji je u centar razmišljanja o rodu postavio "izvedbu" roda, dakle koncept koji je u sredi teatra. Sa druge strane, Judith Butler je u poslednjih pet godina delotvorno napredovala, i svakako najcitiranija autorica iz područja američke feminističke misli u istočnoj i Centralnoj Evropi, Aziji, i uopšte u post-socijalističkome svetu. Zgodan primer konstrukcije i dekonstrukcije kulturnoga kolonijalizma: na jednoj strani nov autoritet, koji Judith Butler u istim razmerama sigurno nema u "svojoj sredini", na drugoj strani mogućnost da neke od najinspirativnijih debata sa Judith Butler, čitate na - makedonskome jeziku, u dokumentima sa seminara održanog na Ohridu pre dve godine. U taj kontekst ulazi Lada Cale Feldman, kojoj je stalo do rasvetljavanja ključne uloge Judith Butler u suprotstavljanju tvrdjama filozofski linij Freud-Lacan-Iskanović, ali ne manje nego do utvrđivanja neosetnosti tako prihvatljivoga pristupa, bar naizgled, u osnovnom autonomnom opredeljenju. "No nije li paradoksalno hteti uz pomoć kazališne slike deontologizirati rod, nastojati granicu između biološke spolnosti i rodne performativnosti, ali istovremeno hteti zadržati očitu granicu između kazališne fiktivnosti i "realnosti" svakodnevnih činova?" (*Euridiki cewrti*, str. 110-111). Stiči ajano povezivanje stavova Judith Butler i "dekluzionističke kazališne poetike" Bertolta Brechta, koje je sa više utopijskog investiranja prethodno pokušala Elin Diamond. Sličajno, i Elin Diamond je svoje opredeljenje za teorizaciju mimesis našla čitajući na početku pomenuti članak Frome Zeitlin... Utemeljeno i sigurno, Lada Cale Feldman potvrđuje svoju, ubedljivo komplikovaniju liniju teorizacije roda u teatru, uz izvanakademske izkore: citira zlobne ispade Camille Paglia (ali samo u napomenama), i smetla formule Julije Kristeve u teorijski kutak sumnjivo blizak skladištu simplifikacija.

Putopis konzervativne čitateljke nastavlja se zatim na centralnim, književskim (knjižinskim?) studijama u knjizi Lade Cale Feldman, "linija preselena" i "Žensko za muško i muško za žensko u starijoj hrvatskoj dramatici i kazalištu". Osnovni književno-istorijski poseg ovde se poklapa sa posegom ženske istoriografije u zadnjih dvadesetak godina: reč je o istraživanju nepročitanošću, sa upisanim dehermanizacijom izvora. Istorija žena, posebno u Evropi, postavila je posebne zahteva, od kojih su neki (neprogorski) zasluga novelle historije: ne samo nalaziti nove izvore, koji su mogli biti žrtve zabiranja ili cenzura, već bez prestanka istraživati poznate izvore, ne samo osnovne tekstove, nego i tumačenja, posebno akademska, tih tekstova. Mogli bismo uopšteno reći da su u populaciji koja se danas u svetu bavi ženskim studijama, i studijama roda, istoričarke najmanje militantne. Jedan od mogućnih razloga za to je da su najviše izložene direktnoj modi mainstream humanističke akademске populacije. No razlici zanimljiviji za teorizaciju i epistemološku refleksiju su dublje, prvi svakako u moguću opravdanost pitanju koliko pretpostavljena feministička ideologija utiče na objektivnost istraživanja. Opravdanost toga pitanja uglavnom pada na kontra-pitanju koliko je patnja/rahlost ideološki strukturalna tekot istorije Zapada, od transparentnoga školskoga teksta do akademiske istoriografije, odnosno u koliko je mali humanistički univerzalizam zapadne istoriografije zapravo muški univerzalizam. No pitanje je ozbiljnije od odmeravanja snaga, odnosno snage potlačenoga. Na njega su istoričarke kao Pauline Schmitt-Pantel, Christiane Clapich-Zübec, ili jedna od rodorođica, Martine Segalen, odgovorale zahtevom istoriografije po sebi, naime da ne sme dopuštati sakrivanje izvora. Na

zni pogled "zakletni" i pomirljivi, ovaj odgovor sadrži korozivnu misao da je nauka istorija morala izdati prvo sebe, da bi zatim izdala i sakrila žene... Doprinos ženske istoriografije trebao pre svega tražiti u drugačijem određivanju statusa pierna i roda, u istraživanju tela koje govori i piše, i svakako u problematizovanju odnosa između istorije i istoriografije. Dapostam sebi da ponovo nađem egrotičan, ali neobično uzbudljiv primer iz antičkih studija: dok je u modernoj istoriji žena (posle antike) problem prilično ili slučajne nevidljivosti predmeta istoriografije moguće rešiti pomeranjem težišta istraživanja u sferu kulture - oduka stalno institucionalno povozivanje studija roda i kulture - u istoriji žena u antici to nije samo po sebi razumljivo, zbog drugačije pozicije "kulture", ako, kada i gde je nečega takvog upotrebe bilo. Stoga je razumljivo što oštra pragmatistička kritika sčitanja žena od kojih ne sačuvano ništa, ni glas, ni tekst, ni sekundarni izvori, ponekad ni ime, zahteva da se proučavaju samo tzv. realne žene, žene "arabesque", legitimane istoriografskim/arheološkim izvorima. Takav stav još uvek ima Sarah Pomeroy, svakako jedna od prvih uglednih istoričarki antičkih žena, koja je na početku svoga rada izdala seminaru knjigu *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (knjiga izdala 1966; no ipak se nije krala povezivanja "realnosti" sa tekstovima grčke lirike i drame. Drugi, manje spektakularan, a dosledan i uspešan istraživački program sprovela je Claude Mossé, svakako najveća sistematičarka antičke istorije žena: njeno polje istraživanja bila je atinska demokratija, i u njemu je pitanje žena, odnosno njihovog odsustva, bilo uistinu izazovno. Ne skrivajući političkoideološku inicijativu, Claude Mossé je svom uobičajenom istoriografskom postupku podvrgla novu temu. Još iznervirajući je problemu pristupa Nicole Loraux, koja je za svoju dekonstrukciju atinskog (rodnog) identiteta upotrebila važan epigrafski izvor, i tumučila ga uz pomoć književnih tekstova. Svi ovi primeri izniti su zbog toga da se potvrdi paralela sa postupkom Lada Cale Feldman, koja se kao folkloristkinja i književni antropolog, bez prestanka smatra sa nevidljivim predmetom istraživanja. Dalji izazov bio bi i uključivanje refleksije nevidljivoga kako su ga definisali maskulini, istraživači roda koji su mogli nastupiti samo posle feminizma, i sa njegovim iskustvom: tako Michael Kimmel govori o nevidljivosti muškaraca, koji svoju netaknutu moć u današnjim razvijenim društvima prikrivaju svojom uniformnošću, brisanjem individualnosti i zatvaranjem u sivu, opšte prisutnu i zato upravo "nevidljivu" kulturu zajednog i belog/bolevnoga muškoga tela.

Ostaje još jedan mogući prigovor tradicionalne akademije, koji nije tako naivan kako na prvi pogled izgleda: već je o izvesnom pretpostavljenome "parazitizmu" rodnih, posebno ženskih studija, koje koriste znanje stečeno i otkriveno u radu čitavih generacija tradicionalnih istraživača - na primer rad u arhivima, i uključuju ga u svoje ready-made interpretativne i teorijske konstrukte. Ova očigledna slika ponekad prikriva napetost između vladajućih akademskih krugova i onih koje doživljavaju kao vaninstitucionalni i subverzivni izazov, a otkriva njihove distributivne strategije, u rasponu od patriotizma do misoginije. Pa ipak! Čak i legitimno pitanje poznavanja i postovanja doprinosa različitih naučnih generacija izgleda da bi se moglo otklopiti trampiti za zabranu pristupa, kada su u pitanju rodne i ženske studije, kojima je prvi zadatak upravo traženje nepročitano u pročitanoem...

Iz ove zapletene mreže mogućih zapreka i ograničenja Lada Cale Feldman izdaje, i uspeva ne samo da produži aspekte polnoga prenušavanja, scenske travestije, njenih konvencija i ikonika, i pitanja roda u publici, već uzgred problematizuje i današnji disciplinarni status komparativistika. Formulativno iznesenu "poetiku" istraživačke nauke, međutim, u jednoj drugoj studiji, "Neobuzdana žena u slavenskom folkloru i pučkom igrokazu": "Moja se perspektiva ovde smešta na razmeđu književnoetičke analitike, književne antropologije i folkloristike, u nasigurnom i kontroverznom području interdisciplinarnih posudbi, križanja, nedopuštenih preuzimanja tuđih ovlasti, za mnoga i neumjesnog premeštanja metodoloških obrazaca i analitičkih kategorija u njima strano područje istraživanja, s dvojbimim proučavanjem problemima, često takvima koji više povratno osvetljavaju ishodno okružje posudbi no što ne nov način govore o nominalnom ishodu analize." (Ibidem, str. 187). Čini mi se da u "neistraženoj antropološkoj neotičnosti", koju Lada Cale Feldman pominje dalje, na početku ove studije, mogu čitati jednu misao-in-atimnu figuru, koja se zapravo odnosi na istoriju (kulturnu) žena. I dok studije u drugoj polovini knjige, koje se odnose na hrvatske dramske modernizam i postmodernizam, dve autobiografije glumica, Prandela (Nad se) i Virginiju Woolf (Orlando), vidim kao očekivano zanimanje autorice, dva kratka esaja, dva intermezza (jajeti i jajlivi, razumem ne samo kao stilističku i misleni bravuru, već i kao dramaturški raspoređene tačke otklona i subverzije u izvedbi teksta. Upravo u tome čitam "pre-stup" Lade Cale Feldman, inače jedan od njenih omiljenih pojmova u tri uvodne studije u knjizi. Što se ti studija tiče, hrvatska i regionalna populacija u ženskim studijama duguje autori duboku zahvalnost za pregledan, izazovan, pouzdan i nadasve inspirativan uvod u disciplinarno polje koje praktično nije bilo dosada dočicano.

Knjiga Lade Cale Feldman, posvećena sa tekućom akademskom produkcijom koja bi za nas mogla biti uzorna, dakle angloameričkom, i čudom zaborava oslobođena ikalnih uslova koje je potrebno ispuniti da se knjiga upotrebi objav, sadrži materijal za tri akademске publikacije on the tenure track: teorijsku studiju o teatru i rodu, zbir antropološko-književno-folklorističkih studija, i zbirku kritičkih esaja o rodu u modernoj književnosti. Predložiti sve to u jednoj publikaciji, recimo kod Routledgea, bilo bi naprosto neekonomično. Razlog za melanholiju kolonizovanoga? Zapravo i ne: to bi bile (biti će?) druge knjige, sa za razumevanje nužnim čvrstim postovanjem drugoga jezičkoga žargona, pojednostavljenjima, mašice ispegnom jasnošću. I onda, i pre, i posle, i ako, čitatelji knjige Lade Cale Feldman ostaju pomalo domorodačko i urokično, li kako to naše angloameričke kolegice kažu, empowering ubivanje u vijugavim, skoro silodostavno dugim, dobro kontrolisanim rečenicama: suvenire izvođačice teksta.

frakcija

Magazin za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Magazine

Broj: 26/27, zima 2002. / prosjeće 2003.

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za danišku umjetnost / Centre for Drama Art
Debelićev prilaz 26, Zagreb, Croatia
&
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art
Trg maršala Tita 5, Zagreb, Croatia

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU - Centre for Drama Art
Debelićev prilaz 26
10 000 Zagreb
Croatia
Tel./fax: +385 1 484 5100
e-mail: frakcija@zanim.net

UREDNIK OVOG IZDANJA / EDITOR OF THIS ISSUE

(Broj: 26/27)
Marin Blažević

UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Goran Sergej Prizmić (editor-in-chief)
Ivica Buljan
Ivana Sajko
Marin Blažević
Aldo Mohrnić
Tomislav Brlek
Agata Juniku

LEKTURA / PROOF-READING

Boris Beck (hrvatski)
Tomislav Brlek (English)

TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Una Bauer

ART DIRECTION

Laboratorium

PREPRESS & PRINTING

Vesnik d.d.

PODRŽAJI / SUPPORTED BY

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia
Institut Čovjeka društvo Hrvatske
Open Society Institute Croatia



ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

BADCO

INDOSS

ALTERNATIVE